

Kristus i dødsriket

i norsk middelalderkunst

Billedmotivets forankring i europeisk ikonografi, teologi og trospraksis

Masteroppgave i kunsthistorie

av Kirsten Stabel

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

Seksjon for kunsthistorie

Universitetet i Oslo, våren 2008

Forord

Middelalderens teologiske og ikonografiske univers har i mange år interessert meg. På leting etter tema for masteroppgaven falt øynene plutselig på et bilde fra en norsk alterfrontale der Kristus står foran en gapende udyrkjeft med innesperrede nakne mennesker. Billedteksten opplyser at motivet er *Kristus i dødsriket*. Dette tilsvarer det bysantinske oppstandelsesmotivet *Anastasis*. Anastasismotivet kjente jeg godt fra kirker i Italia, Hellas og Tyrkia. De norske framstillingene av Kristus i dødsriket kjente jeg knapt, og ulikhetene mellom disse og de bysantinske var så stor at jeg ikke hadde tenkt på dem som uttrykk for samme teologiske impuls. Hva var skrevet om de norske framstillingene av Kristus i dødsriket? Veldig lite. Her var flere spørsmål enn svar. Da fattet jeg beslutningen: Masteroppgaven skulle handle om Kristus i dødsriket sett fra en europeisk synsvinkel. Det ble en ufattelig spennende og dramatisk reise med allusjoner til ”hele” den kristne historie fra skapelse til dommedag. En kamp om liv og død. En reise både til Helvete og Paradis.

Takk til mine barn, min storfamilie og gode venner, som med tålmodighet og entusiasme har vært med på dødsrikeferden. Ikke minst gjelder det vårt felles engasjement for å sette opp vårt nyskrevne mysteriespill ”Kristus i dødsriket” sommeren 2006. Alt inspirert av masteroppgaven. Som manusforfattere, skuespillere, sangere, dansere, musikere, sjonglører, flammeslukere og scenografer stilte ”familieensemblet” opp og utkjempet striden i dødsriket. Her var mye ild og røyk og djevelskap. Men aller mest glede.

Takk også til min eminente veileder Einar Petterson som gjorde det mulig for meg å stige helskinnet opp fra dødsriket våren 2008.

Hamar, mai 2008

Kirsten Stabel

Bildet på forsiden: Kristus i dødsriket fra Røldal alterfrontale.

Kristus i dødsriket i norsk middelalderkunst

Billedmotivets forankring i europeisk ikonografi, teologi og trospraksis

Forord	1
1 Innledning	4
1.1 Motiv og trosforestilling	4
1.2 Motivets utbredelse i Norge	5
1.3 Problemstilling og avgrensning	6
1.4 Forskningshistorie	8
2 Forestillinger om dødsriket	10
2.1 Greske forestillinger	10
2.2 Jødiske forestillinger	11
2.3 Kristne forestillinger	13
2.4 Norrøne forestillinger	14
3 De norske billedframstillingene	16
3.1 Volbu alterfrontale	16
3.2 Eid alterfrontale	17
3.3 Årdal II alterfrontale	18
3.4 Røldal alterfrontale	20
3.5 Takmaleri fra Ål stavkirke	21
3.6 Borrekorset	23
3.7 Kalkmaleri fra Tanum kirke	24
3.8 Oppsummering	25
4 Billedmotivets historie – framvekst og variasjon	28
4.1 Historisk, geografisk og teologisk kontekst	28
4.2 Dogmestridd og billedframstilling	29
4.3 Begrepene Anastasis og Descensus	31
4.4 De eldste billedframstillinger av Anastasis	31
4.5 Roma i det 9. århundre	33
4.6 Anastasis i mellom- og senbysantinsk kunst	35
4.7 Fire kompositoriske varianter	38
4.8 Lån fra imperial ikonografi	41
5 Vestlige framstillinger av Kristus i dødsriket	43
5.1 Karolingiske framstillinger	43
5.2 Framstillinger fra de britiske øyer	45
5.3 Helvetesmunnen	49
5.3.1 Hedenske røtter	50
5.3.2 Bibelske forestillinger	51
5.3.3 Helvetesmunnen som ”helvetet”	52
5.3.4 Tre kompositoriske varianter	53

6 Kristus i dødsriket i lys av skriftlige kilder	55
6.1 Bibelen	55
6.2 Teologisk utlegning.....	58
6.3 Den apostoliske trosbekjennelse	62
6.4 Apokryfe evangelier	64
6.4.1 Petersevangeliet.....	64
6.4.2 Bartolomeusevangeliet	64
6.4.3 Nikodemusevangeliet	65
6.5 Gammelengelsk martyrologi	72
6.6 Homilier	73
6.6.1 Ælfrics homilier.....	74
6.6.2 Gammelengelsk homiliesamling	77
6.6.3 Gammelnorsk homiliebok	80
6.6.3.1 Direkte henvisninger til Kristus i dødsriket	81
6.6.3.2 Allusjoner til Kristus i dødsriket	83
6.6.3.4 Oppsummering	85
7 Sammenfattende fortolkning.....	87
7.1 Kampmotiv	87
7.2 De anonyme sjeler	88
7.3 Sjelene på Eid alterfrontale	89
7.4 Allusjoner til Skapelsen og Utdrivelsen fra Paradis.....	92
7.5 Allusjoner til Dommedag	94
7.6 Imitatio Christi	95
7.7 Billedmotivet toner ut.....	98
8 Avslutning	100
Litteraturliste.....	103
Illustrasjonsliste.....	111
Illustrasjoner	116

1 Innledning

1.1 Motiv og trosforestilling

På 1300-tallet stod det i Røldal kirke et alterfrontale med bilder fra Kristi lidelses- og oppstandelseshistorie (fig. 1).¹ Sentralt på frontalet er den korsfestede Kristus framstilt. Dette bildet er flankert av fortellende scener. Ett av dem viser Kristus i dødsriket (fig 2). Vi ser Kristus stå foran en gapende udyrkjeft med hoggtenner, luende ild, oppblåst nesebor og rødsprengt øye. Kristus holder omkring en korsfane og ser med et alvorlig og konsentrert blick inn i den grusomme udyrkjeften. Blodet renner fortsatt fra hans sår etter korsfestelsen. Inne i det oppspilte udyrgapet skimtes fire nakne mennesker bak flammene. Med hender i en bedende gest retter de blikket mot Kristus. Under Kristi høyre fot ligger en djevel med bukkehorn og en skjærende, oppgitt grimase. En smådjevel sitter og spiller frenetisk på udyrets panne.

Hva er det egentlig bildet fra Røldal forteller om? Hva ble formidlet til 1300-tallets sognebarn som var vitne til dette ”drama” foran alteret? Hvilke teologiske og ikonografiske impulser er bildet influert av? Disse og mange andre spørsmål har geleidet meg i arbeidet med denne avhandlingen som handler om ulike framstillinger av *Kristus i dødsriket* i norsk middelalderkunst og trospraksis.

Men hva er *dødsriket*? Forestillingen om dødsriket har lange tradisjoner fra ulike kultursfærer. I kristen kontekst har motivet tatt farge av en rekke trosforestillinger, først og fremst fra jødisk og gresk kultur. I Nord-Europa kanskje også fra norrøn religion. Det er ingen dommedagsscene vi er vitne til på Røldalfrontalet, men Kristi *seier* over dødsriket. I kristen trospraksis var Paradisporten blitt stengt etter syndefallet. Alle mennesker havnet derfor i underverdenen eller dødsriket etter sin død. Her ble menneskene holdt i forvaring fram til Kristus etter korsfestelsen selv dro ned og satte ”rettferdige og gudfryktige sjeler” fra gammeltestamentlig tid fri. Dette skjedde i tidsrommet etter korsfestelsen og før hans legemlige oppstandelse dvs. mens hans legeme ennå lå i graven. At dødsriket i vest betegnes som ”helvetet” betyr ikke at det er synonymt med stedet for evig tortur og pine slik vi kjenner det fra dommedagsframstillinger. Helvetesbegrepet har ulike konnotasjoner og betydninger, og vil bli redegjort for senere i avhandlingen.

¹ Et alterfrontale er en type tavlemaleri som pryder alterbordets forside. Det står på korte ben, og ikke oppå alteret slik altertavlen senere ble plassert. I eldre litteratur kalles alterfrontaler gjerne *antemensaler* utledet fra det latinske *ante* - foran og *mensa* - bordet. Vi har 31 bevarte alterfrontaler i Norge fra perioden mellom 1250 og 1350. Åtte norske frontaler har korsfestelseshistorien som motiv, og på fire av disse er motivet Kristus i dødsriket inkludert. Alterfrontaler finnes også i metall, men slike er ikke kjent fra Norge.

Sekvensen om Kristi nedfart til dødsriket ble i middelalderen tillagt stor teologisk betydning. De fleste av oss kjenner betegnelsen *dødsriket* fra den apostoliske trosbekjennelsen som stadfester at Kristus ble ”korsfestet, død og begravet, og *før ned til dødsriket* og stod opp fra de døde tredje dag”. Hva som skjedde i dødsriket forteller derimot trosbekjennelsen ikke noe om. Tematisk er motivet nevnt flere steder i Bibelen, men er langt mer utførlig beskrevet i apokryfe evangelier, først og fremst i Nikodemusevangeliet. Motivet er også tolket av kirkefedrene og andre teologer, og inngår i en rekke litterære sjangre som homilielitteratur, bønner, hymner, dikt og mysteriespill.

De eldste bevarte billedframstillinger av Kristus i dødsriket er to fresker fra omkring år 700 som befinner seg i S. Maria Antiqua i Roma. Senere i middelalderen ble det et utbredt motiv i manuskriptilluminasjoner og i ulike kirkeutsmykninger. Etter hvert utviklet det seg to ulike billedtradisjoner av motivet; henholdsvis en østlig eller bysantinsk og en vestlig tradisjon. Etter reformasjonen forsvinner motivet og blir nærmest fordømt av den protestantiske kirke. I den katolske og den bysantinske kultur lever det derimot videre. I det bysantinske området, og senere i det russisk-ortodokse, kalles motivet *Anastasis* og er fortsatt ”påskens store festbilde”.

I vest bruker man ikke betegnelsen *Anastasis*. I vest har man knyttet an til den latinske betegnelsen *descensus Christi ad inferos*. På engelsk kalles motivet vanligvis for *Descent into Hell* eller *Harrowing of Hell*, på tysk *Höllenfahrt Christi* og på italiensk *La discesa al Limbo*. I Norge brukes vanligvis betegnelsen *Kristi nedstigning til dødsriket* eller bare *Kristus i dødsriket*. *Kristus i limbo* er også stedvis benyttet.

1.2 Motivets utbredelse i Norge

I følge Den Ikonografiske Registrant ved Kulturhistorisk museum i Oslo finnes det i alt ti framstillinger eller fragmenter av motivet i Norge som skriver seg fra middelalderen. Av de ti bevarte framstillingene er sju relativt godt bevart. Fire av disse finnes på alterfrontaler fra stavkirkene i Eid, Røldal, Volbu og Årdal. ”Volbu-frontalet” befinner seg fortsatt i Volbu kirke i Valdres, mens de tre andre frontalene står i Bergen Museum. En femte billedframstilling inngår i en større billedsyklus i takmaleriene i Ål stavkirke som nå er i Oldsaksamlingen ved Kulturhistorisk museum i Oslo. Her er også ”Borrekorset”, – et stort triumfkors med et relieff av Kristus i dødsriket ved korsets fot. Det siste av de syv er et kalkmaleri som fortsatt kan sees i Tanum kirke i Bærum. Dette er det mest fragmentariske av

de syv. Den Ikonografisk Registrant oppgir også tre bevarte fragmenter av motivet. De skriver seg fra en konsoll fra Ringsaker kirke, en malt planke fra Ringeby stavkirke og et fragment fra Andebu alterskap. I tillegg kjenner man til en framstilling fra Vang stavkirke som er gått tapt, men som er overlevert via skisser laget av F. W. Schiertz på 1840-tallet.²

1.3 Problemstilling og avgrensning

Jeg har valgt å arbeide med de syv best bevarte norske framstillingene av Kristus i dødsriket.³ Det er framstillingene fra alterfrontalene Volbu, Eid, Årdal II og Røldal, takmaleriet i Ål stavkirke, relieffet på Borrekorset og til sist framstillingen fra billedsyklusen i Tanum kirke. De syv billedframstillingene er komponert etter et relativt likt ikonografisk skjema, men innehar varierende elementer og framkommer i en noe ulik kontekst. Alle framstillingene er datert til tiden mellom 1275 og 1350, og representerer således en svært avgrenset tidsperiode.

Av tittelen *Kristus i dødsriket i norsk middelalderkunst: Billedmotivets forankring i europeisk ikonografi, teologi og trospraksis* framgår det at avhandlingens tema er sammensatt. Temaet griper inn i en rekke emner av motivhistorisk, teologisk og litteraturhistorisk art. Problemstillingen er todelt og konsentrert om følgende to hovedspørsmål: 1. Hvilket budskap kommuniserte de norske billedframstillingene i sin samtid og 2. Hva er motivet influert av?

For å besvare disse spørsmålene har det vært nødvendig å foreta en bred analyse av motiv og trosforestilling, både ikonografisk og litterært. De norske billedframstillingene er analysert i en europeisk motivhistorisk og teologisk sammenheng. Linjene er ført bakover til motivets opprinnelse og den teologiske kontekst bildene oppstod i. Ved å analysere billedmotivets framvekst og variasjon, både i Roma og det bysantinske området, er det innhentet vesentlig kunnskap om dogmatikk og ikonografiske elementer som får betydning for vestlig ikonografi generelt. Ved å analysere billedmateriale fra det karolingiske og engelske området, blir den spesifikt *vestlige* ikonografi ytterligere tydeliggjort. Norsk og engelsk billedmateriale har mange ikonografiske fellestrekk, og er velegnet for sammenligning.

Temaet Kristus i dødsriket inngår i en rekke skriftlige kilder helt fra tidligkristen tid. Disse tekstene er døråpnere til den videre fortolkning av billedmotivet. Studiet av disse

² Harry Fett, *Norges malerkunst i middelalderen*, (Kristiania: Cammermeyer 1917), 63-66.

³ De tre fragmentene av motivet, samt F. W. Schiertz' tegning fra Vang stavkirke, inngår derfor ikke i mitt undersøkelsesmateriale.

kildene har gitt holdepunkter for å nærme seg en oppfatning om hva motivet er influert av og hvilket budskap det formidler.

I forskningslitteraturen får man inntrykk av at én kilde framstår som viktigere enn alle andre, nemlig Nikodemusevangeliet. En gjennomgående tendens er at forskere har knyttet billedmotivet sterkt opp mot dette evangeliet. Formuleringer som at motivet *bygger på, er inspirert av, tar sitt utgangspunkt i* eller *er en presis illustrasjon av Nikodemusevangeliet* framkommer ofte i forskningslitteraturen.⁴ Men i tillegg finnes en rekke andre skriftlige kilder som omhandler Kristus i dødsriket. Det dreier seg i første rekke om Bibelen, teologisk utlegning, den apostoliske trosbekjennelse og homiletikk.⁵ Mange av disse kildene har kommet i skyggen av den betydning Nikodemusevangeliets er tillagt. Disse kildene er løftet fram i avhandlingen og analysert i relasjon til tros- og billedframstilling.

Ved å arbeide med et perspektiv som også tar opp i seg verkets funksjon og kontekst vil man, et stykke på vei, kunne trenge inn i den livsverden og trospraksis som opprinnelig skapte og brukte verkene. Og ved å sammenholde skriftlig og visuelt materiale har det vært mulig å nå fram til en sammenfattende fortolkning av det meningsmangfold billedmotivet kommuniserer.

Innenfor rammen av denne avhandlingen har det ikke vært plass til håndverksmessige og stilistiske studier av verkene.

Man vil se at jeg veksler mellom å bruke betegnelsen ”dødsriket”, ”underverdenen” og ”helvetet” om stedet der Kristus utførte sin frelsesgjerning. ”Helvetet” benyttes både i primær- og sekundærlitteratur uten klar differensiering av de ulike avdelinger i underverdenen. I engelske og norske homilier brukes for eksempel ”helvetet” både om stedet der frelsesgjerningen ble utført og for stedet de fortapte havner etter Dommens dag. Av konteksten vil det imidlertid framkomme hvilket sted det siktes til. I omtale av skrifter eller bilder fra det bysantinske området bruker jeg aldri betegnelsen ”helvetet” om stedet der Kristus oppreiste Adam og hans etterslekt. Her benytter jeg betegnelsene Sheol, Hades eller dødsriket. I øst er helvetet forbundet med dommedag og holdes strengt adskilt fra Hades’ rike.

⁴ De nevnte formuleringene er hentet fra følgende kilder: Edward G. Tasker, *Encyclopedia of medieval church art*, (London: Batsford, 1993), 66. Bente Kiillerich og Hjalmar Torp, *Bilder og billedbruk i Bysants: Trekk av tusen års kunsthistorie*. (Oslo: Grøndahl Dreyer, 1998), 226. Fuglesang (red.) *Middelalderens bilder*, 87. Per Jonas Nordhagen, ”Kristus i dødsriket”, *Kirke og Kultur*, nr 57 (1974), 165.

⁵ Det har ikke vært plass til å behandle alle de ulike litterære nedslagsfelt hvor Kristus i dødsriket inngår. Det gjelder for eksempel tekster som bønner, hymner, kirkespill, mysteriespill og visjonsdiktning.

1.4 Forskningshistorie

Hvordan er descensusmotivet behandlet i forskningslitteraturen? Så langt jeg kan se er norske og vestlige framstillinger av motivet lite inngående behandlet i kunsthistorisk faglitteratur. Motivet Kristus i dødsriket er ofte nevnt eller kortfattet behandlet i verk som har andre tematisk overordnede målsettinger, som for eksempel Kristi lidelseshistorie, utviklingen av helvetets ikonografi og dommedagsframstillinger. Motivet er også omtalt i en rekke oversiktsverk og verk av mer leksikal karakter. Viktigst i denne sammenheng er de to flerbindsverkene *Lexikon der christlichen Ikonographie* redigert av Engelbert Kirschbaum og *Ikonographie der christlichen Kunst* av Gertrud Schiller.

Når det gjelder norsk middelalderkunst er motivet kort behandlet i det nye trebindsverket *Painted altar frontals of Norway 1250-1350* av E. Hohler, B. Kaland, N. Morgan, U. Plather og A. Wichstrøm fra 2004. Andre kortfattede framstillinger av motivet er også gitt av Edith Nygaard,⁶ Erla Bergendahl Hohler,⁷ Anne Anker⁸ og Henrik von Achen.⁹ Lenger tilbake i tid er motivet også omtalt av blant andre Harry Fett.¹⁰ Mye eldre forskning på norsk middelalderkunst har hatt sterkere fokus på stil og teknikk enn på ikonografi. De norske framstillingene av Kristus i dødsriket er i liten grad satt inn i en større europeisk sammenheng. Linjene er sjelden ført lenger tilbake enn til engelsk middelalderkunst. Sjelden eller aldri er framstillingene satt i relasjon til begrepet *Anastasis*.

Den bysantinske Anastasisframstilling er langt mer inngående behandlet. Dette henger trolig sammen med at motivet i det bysantinske området fikk en så sentral stilling gjennom århundrer, og har satt spor etter seg i en rekke monumentalmalerier og mosaikker. Mange forskere har behandlet bysantinske Anastasisframstillinger, både som enkeltverk og som del av en større syklus. Anna D. Kartsonis gir i avhandlingen *Anastasis: The making of an image* fra 1986 en bred oversikt over motivets opprinnelse, funksjon og betydning innen bysantinsk kunst. Hun dekker også opp deler av det vestlige nedslagsfelt i det 10. århundre, men hennes fokus er rettet mot de framstillingene som fortrinnsvis står i en bysantinsk tradisjon.

⁶ Signe Horn Fuglesang (red.) og Eirik Johnsen (foto), *Middelalderens bilder: Utsmykningen av koret i Ål stavkirke*, (Oslo: Cappelen, 1996), 87.

⁷ Erla Bergendahl Hohler, "Borrekorset", *Fra hammer til kors: 1000 år med kristendom: brytningstid i Viken*, red. av Inge Lønning, (Oslo: Schibsted, 1994), 173-182.

⁸ Anne Anker, "Norske kalkmalerier: Kalkmaleriene i Tanum kirke, Akershus", *Den iconographiske Post*, (København: Kalkmaleriregistranten, 1974), 16-22.

Anne Anker, "Kristus og Maria på korsfestelsesantemensalet fra Årdal kirke - en uvanlig sammenstilling", *Kristusframstillinger*, red. av Ulla Haastrup, (København: I kommission: G. E. C. Gad, 1980), 9-20.

⁹ Henrik von Achen, *Norske frontaler fra middelalderen i Bergen Museum*, (Bergen: Universitetet i Bergen, Bergen Museum, 1996), 9-18.

¹⁰ Fett, *Norges malerkunst i middelalderen*.

Tilgangen til forskningslitteratur om Kristus i dødsriket er langt større innen fagdisipliner som teologi og litteraturvitenskap enn innen kunsthistorie. Teologiske fortolkninger av motivet, slik det for eksempel er brukt i trosbekjennelsen, gir viktig bakgrunnshistorie og utvidet forståelse for hvordan descensusmotivet er tolket fra tidlig kristen tid og utover i middelalderen. Her er rik tilgang på litteratur. I forskningslitteraturen refereres det ofte til Josef Krolls verk *Gott und Hölle* fra 1932, J.N.D. Kellys bok *Early Christian creeds* fra 1950 og J.A. MacCullochs bok *The harrowing of Hell: A comparative study of an early Christian doctrine* fra 1930.

Homiliebøker er en primærkilde som gir økt forståelse av tidens trospraksis, og er derved en viktig innfallsvinkel for å forstå billedframstillingene i sin kirkelige kontekst. Flere engelske homiliebøker er oversatt til moderne engelsk. Den gammelnorske homilieboken er oversatt til moderne norsk og senere grundig analysert og kommentert av Oddmund Hjelde i avhandlingen *Norsk preken i det 12. århundre: Studier i Gammel norsk homiliebok* (1990).

Descensusmotivet i engelsk diktning er behandlet i flere verk og avhandlinger. Det dreier seg særlig om dikt, mysteriespill, visjonsdiktning og Nikodemusevangeliet. Det er Nikodemusevangeliets siste del, den såkalte *Descensus Christi ad inferos*-delen som i denne avhandlingen er viktig. Her fortelles detaljert om hendelsen i dødsriket. Nikodemusevangeliet finnes i flere versjoner både på gresk og latin og på mange ulike folkespråk, også norrønt. I verket *The medieval Gospel of Nicodemus: Texts, intertexts, and contexts in Western Europe*, redigert av Zbigniew Izydorczyk (1977) gis en bred oversikt over Nikodemusevangeliets ulike versjoner, utbredelse og innflytelse, og mye ny forskning om evangeliet blir presentert. Likeledes har Izydorczyks doktoravhandling fra 1985 *The legend of the harrowing of Hell in the Middle English literature* gitt innsikt i temaets brede litterære nedslagsfelt.

De ulike fagdisipliner har forskjellige innfallsvinkler til motivet. Samlet åpner disse for en helhetlig forståelse av billedframstillingene.

2 Forestillinger om dødsriket

Innenfor de fleste religioner har det vært en rådende forestilling om at den døde fortsatte sin tilværelse på det sted han eller hun ble lagt etter sin død. Da større graver ble en del av gravkulten oppstod gradvis forestillingen om et dødsrike som et felles oppholdssted for de døde; et mørkt og dystert underjordisk rom der de døde gikk sin gledesløse tilværelse som skygger i møte. På denne måten er de fleste oldtidsfolks begreper om dødsriket oppstått, deriblant det babylonske *Arallu*, det greske *Hades* og det jødiske *Sheol*.¹¹ Også i Norden antar man at slektens dødsrike i ættegraven går over til et felles dødsrike for alle, *Hel*. Myten om Arallu og Ninnanas nedstigning til dødsriket betraktes av flere som den eldste skrevne nedstigningsmyte. Den dateres til omkring 1750 f.Kr. og kan ha påvirket senere dødsrikeforestillinger og myter, ikke minst de greske.

Fra å ha vært et felles oppholdssted for alle, differensieres dødsriket gradvis til en oppfatning om at livet etter døden artet seg ulikt for forskjellige mennesker. Man kunne oppnå en lysere hinsidig tilværelse etter døden ved å delta i ulike kultiske innvielsesritualer som kunne gi adgang til gudenes lysere boliger. Dødsriket ble delt i to: himmel og helvete.

Nedenfor blir det redegjort for de dødsrikeforestillingene som har fått størst betydning for kristen trospraksis og billedframstilling av motivet Kristus i dødsriket.

2.1 Greske forestillinger

Innen gresk mytologi kalles dødsriket *Hades* og herskeren av underverdenen bærer samme navn. Katabasismotivet (nedstigningsmotivet) er kjent via en rekke myter. De viktigste i denne sammenheng handler om Orfeus' og Herakles' ferd til Hades' rike.

Myten om Orfeus er knyttet til den magi hans sanger og lyrespill utøvet på alt og alle, også gudene. I beretningen om det tragiske kjærlighetsforholdet mellom Orfeus og Eurydike vektlegges vandringen ned og opp fra dødsriket. Myten handler om Orfeus som ektet den vakre Eurydike som han elsket høyere enn alt annet. Men den unge hustruen fikk en tidlig død, og ikke en gang Orfeus hadde makt til å synge livet tilbake i et dødt legeme. Men han orket ikke å leve henne foruten, og gikk den tunge veien til underverdenen og ba Hades om å få henne tilbake. Det skulle han få, på én betingelse; Eurydike skulle gå bak ham hele veien tilbake til livet, og på denne turen måtte Orfeus ikke snu seg en eneste gang. Gjorde han det, ville hun øyeblikkelig forsvinne tilbake til skyggenes rike. Men bare noen skritt før de var

¹¹ Aschehoug og Gyldendals Store Norske leksikon, (Oslo: Kunnskapsforlaget, 1991), s.v. "Dødsriket".

framme, kunne Orfeus ikke dy seg, han måtte snu seg for å se om Eurydike virkelig var der. Det var hun, men nå forsvant hun tilbake i skyggene med et fjernt "farvel". For annen gang bega Orfeus seg til underverdenen, men denne gangen var det ingen nåde å finne. Hans nysgjerrighet og utålmodighet hadde ødelagt for kjærlighet og tillit, og sin elskede Eurydike fikk han aldri se igjen. Det finnes imidlertid senere versjoner av myten som har en lykkeligere slutt, der Orfeus igjen klarer å spille seg tilbake til Eurydike. Billedframstillinger basert på denne myten er bevart på greske vasemalerier og i antikke marmorrelieffer, deriblant flere romerske som åpenbart er kopier fra greske originaler fra 400-tallet før Kristus.¹²

Orfeus' nedstigning til Hades har trolig hatt nær tilknytning til en allerede etablert sjelevandringsteori hvor vandringen ned til dødsriket hadde karakter av en forløsning fra de jordiske bånd, en lutringsprosess og frigjøring fra livshjulet, bort fra den jernharde Anankes kretsløp.¹³ Pytagoreerne og Platon er fortrolig med det orfiske forestillingskompleks. Det orfiske vandringsmotiv og tenkningningen om det hinsidige dødsriket tiltok i hellenistisk tid, og det er i denne konteksten kristendommens beretning om Kristus i dødsriket hører hjemme.

Også myten om Herakles' besøk i underverdenen har påvirket den kristne trosforestillingen. Den siste av Herakles' tolv bedrifter er hans kamp og seier over Kerberos, det fryktelige beist som vokter inngangen til Hades' rike. Myten beretter at i underverdenen Hades er Promethevs fanget og lenket til en stein. En gribb spiser av hans lever og han lider en grusom skjebne. Herakles drar av gårde, og dypere og dypere i materien må han senke seg ned. Til slutt kommer han til fergemannen Kharon som tar ham over elvene Styx og Akheron til Hades. For å få med seg Promethevs, krever Hades at Herakles må slåss uten våpen med den flerhodete vakhunden Kerberos. Herakles finner hunden, tar et fast grep om hans viktigste hode og overvinner monsteret. Derpå finner han Promethevs og setter ham fri. Motivet Kristus i dødsriket er også kalt for "historien om den kristne Herakles".¹⁴

2.2 Jødiske forestillinger

Innen jødisk tradisjon kalles dødsriket *Sheol*. Den eldre betydning av ordet Sheol er oppgitt som "hulrom" eller "å være øde". W. Baumgartner mener Sheol kan føres tilbake til det

¹² Tore Frost, (utvalg og innledende essay), *Greske myter og mysterier*, (Oslo: De norske bokklubbene, 2003), xxxi.

¹³ Ibid., xxxii.

¹⁴ D.D.R. Owen, *The vision of hell: Infernal journeys in medieval French literature*, (Edinburgh and London: Scottish Academic Press, 1970), 9.

babylonske *Sjuara*, som opprinnelig var navnet på boligen til guden Tammuz i underverdenen.¹⁵ Josef Kroll skriver derimot at navnet Sheol stammer fra Egypt.¹⁶ Forestillingene om Sheol er langt fra entydige, og referansene til Sheol i Det gamle testamente er mange. I tillegg finnes en rekke andre skrifter som beskriver dødsriket. Fordi jødedommen ikke opererer med en dogmelære, er forestillingene mindre fastlagt enn hva de senere blir i kristendommen.

Sheol ble oppfattet som et sted i ”jordens indre” og er beskrevet som ”et grått, støvete og mørkt skyggerike; et stillhetens land der de døde oppholder seg uavhengig av sitt opphav”.¹⁷ *Mørket* er noe av det mest karakteristiske ved Sheol. I Job 10.21- 22 er det uttrykt slik: ”før jeg går bort for ikke å vende tilbake, bort til mørkets og dødsskyggens land, et land så mørkt som den sorteste natt, hvor dødsskygge og forvirring råder, og hvor lyset er som den sorteste natt”.¹⁸

Å stige ned til Sheol innebar å bli ”kraftløs og vesenløs”. I følge Esaias 29.4 er Sheol et sted der frammante dødsånder bare ”mumler eller hvisker”. Videre tenkte man på de døde som ”sovende” eller ”støv”, og at de var uten følelse og bevissthet. I Predikerens bok 9.10 står det: ”For det finnes hverken gjerning eller klokskap eller kunnskap eller visdom i dødsriket, dit du går”.

Flere av henvisningene til dødsriket i Det gamle testamente ble ikke betraktet som døden eller dødsriket i bokstavelig forstand. De ble tolket som bilder på kamp og forfølgelse for eksempel mot filistrene. Det viktigste for et undertrykt folk var at Guds rettferdighet måtte bli virkelighet i *dette* livet. Troen på Gud var ikke basert på troen om belønning i det hinsidige eller frelse fra døden.

Troen på at de døde i Sheol skal oppnå frelse og framtidig felleskap med Gud er relativt sen, og ble ikke utbredt før sent i den gammeltestamentlige periode, i tider med intens forfølgelse.¹⁹ Jødedommens lære om en udødelig sjel er ikke klart definert i tidlig rabbinsk litteratur, og er heller ikke primært basert på Bibelen. Troen på en udødelig sjel ble framhevet sterkere i middelalderen og blant senere jødiske filosofer.²⁰

Mellom 2.århundre f.Kr. og 2.århundre e.Kr. har den jødiske apokalyptikken sin blomstringstid. Apokalyptikerne oppfattet seg som videreførere av profetenes forkynnelse.

¹⁵ Olav O. Aukrust, *Dødsrikets verdenshistorie*, (Oslo: Dreyer, 1985), 2:30.

¹⁶ Josef Kroll, *Gott und Hölle: Der Mythos vom Descensuskampfe*, (Leipzig: Teubner 1932), 321, note 3.

¹⁷ Ibid., 321.

¹⁸ Alle bibelsitater gjengitt på norsk i denne avhandlingen er hentet fra: *Bibelen*, (Oslo: Det norske Bibelselskap 1973, revidert utgave av 1930).

¹⁹ Det gamle testamente ble til i perioden 950-150 f.Kr.

²⁰ J. Zwi Werblowsky og Geoffrey Wigoder, *The Encyclopedia of the Jewish religion*, (London: Phoenix House, 1965), s.v. “Immortality of the soul”.

Siktepunktet for apokalyptikerne er ikke en jordisk fornyelse, men oppbrudd og overgang til en hinsidig og evig tidsalder.²¹ I sen-judaiske skrifter finnes flere beskrivelser av besøk i Sheol, ikke minst i Enokbøkene.²² I beskrivelsen av ”de ulike himler” blir inndelingen for rettferdige og fortapte framstilt.²³ Et eksempel på at ”det kosmiske motiv flyter sammen med Jahves umiddelbare hjelp i kamp” finner vi også i 2. Samuels bok 22.4.²⁴

Jødedommens Sheol var ikke et oppholdssted for Satan, og generelt ikke et sted der fortapte sjeler ble utsatt for tortur og pinsler. Det er den senere kristne fortolkning som først og fremst forbinder Sheol med helvetet.

2.3 Kristne forestillinger

Selv om kristne forestillinger om dødsriket kan ha tatt farge av eldre religion og mytologi, er det å bli frelst ut fra dødsriket et originalt bidrag til religionshistorien. Forestillingen om at Kristus drar ned til dødsriket og frelser rettferdige sjeler, som profeter og patriarker, utvikles tidlig i kristendommens historie. I de første århundrer kalles dødsriket gjerne Hades’ rike eller Sheol. Senere blir dødsriket i vest kalt helvetet.

I kristen kontekst ble dødsriket satt i forbindelse med ”de falne englers sted” der Lucifer hersket sammen med de englene som hadde gjort opprør mot Gud ved tidenes morgen. De var styrtet ned i avgrunnen som i middelalderen ble identifisert som helvetet. Lucifer smeltet også senere sammen med Satan eller Djevelen. Etter syndefallet ble Paradisporten stengt, og alle døde havnet i dødsrikets mørke i Djevelens varetekt.

Bakgrunnen for forestillingen om Kristi nedstigning til dødsriket bunner i spørsmålet om hvor Kristi sjel var i tiden mellom korsfestelsen og den legemlige oppstandelse, altså mens legemet lå i graven. Død og tilintetgjort kunne den ikke være. Det ville vært uforenelig med synet på Kristi doble natur og hans guddommelige sjel.²⁵ Videre kom spørsmålet om skjebnen til de gammeltestamentlige profeter og patriarker. Doktrinen sa at ingen kunne oppnå frelse uten ved Kristus. Men det var ikke rettferdig at disse gudfryktige sjeler skulle gå fortapt, selv om de tilfeldigvis var født før inkarnasjonen. Dette forsøkte teologene å finne svar på. Trolig har det helt fra apostolisk tid hersket en oppfatning om at Kristus var i

²¹ Aukrust, *Dødsrikets verdenshistorie*, 2:45.

²² Enokbøkene ble til i århundrene fram mot år null

²³ J.A. MacCulloch, *The harrowing of Hell: A comparative study of an Early Christian doctrine*, (New York: AMS Press, opptrykk 1983, orig.utg. Edinburgh: Clark, 1930), 10.

²⁴ Kroll, *Gott und Hölle*, 339-341.

²⁵ ”Kristi doble natur ” bunner i synet på at Kristus var *sann Gud* og *sant menneske*. Kristus var én person, men med to naturer. Temaet utdypes i kapittel 4.1 og 4.2.

dødsriket, eller Hades' rike, både for å forkynne evangeliet og befri de innestengte gammeltestamentlige sjeler. Mange skriftsteder fra Bibelen ble også tolket som uttrykk for Kristi virke i dødsriket. Ett av de viktigste er fra 1. Peters brev 3.18-19 der det står at Kristus etter sin kjødelige død ble levendegjort i ånden og ”i denne gikk han bort og preket for åndene som var i varetekt”.

Fra det 2. århundre blir temaet om Kristus i dødsriket gjenstand for teologisk utlegning av en rekke teologer og kirkefedre. Hendelsen tas opp i homilier (prekenteekster) og hymner og får plass i liturgien. I 359 blir sekvensen om Kristus som *før ned til dødsriket* tatt med i den apostoliske trosbekjennelse. Etter at kirkefedrene i tidlig middelalder hadde etablert forestillingen om Kristi nedstigning til dødsriket, ble ikke temaet gjenstand for systematisk utlegning før i det 12. århundre. Thomas Aquinas systematiser tidligere helvetesforestillinger og definerer fire adskilte avdelinger i helvetet slik: Den laveste region er ”De fordømtes helvete”, deretter kommer ”De udøpte barns limbo”, så ”Purgatoriet” og til sist ”Fedrenes limbo”.²⁶ Kristi sjel steg kun ned til sistnevnte. I tidligkristne kilder kalles Fedrenes limbo gjerne for ”Abrahams skjød”. Her ble for eksempel Lasarus trøstet av den gamle patriark.²⁷

I det apokryfe Nikodemusevangeliet blir historien om Kristi nedstigning til dødsriket dramatisk og utførlig beskrevet. Senere også i mysteriespill. Det gir farge og liv til et abstrakt åndelig fenomen. Gjennom hele middelalderen brukes temaet som et viktig uttrykk for menneskehetens frelse. Fra 700-tallet framstilles Kristi bragd i dødsriket også i billedkunsten.

2.4 Norrøne forestillinger

I norrøn religion fantes ingen læremessig enhet i forestillinger og riter knyttet til døden. Ulike forestillinger har trolig levd side om side. Kilder til vikingtiden forteller også om flere dødsriker. En utbredt oppfatning har vært at den døde la ut på en ferd etter gravleggingen. Flere billedmonumenter har narrative scener som viser at den døde blir fraktet til dødsriket.

Hel er navnet på ett av dødsrikene. Hel er et mørkt og underjordisk rike med mektige saler og et høyt gjerde omkring. Ved porten vokter hunden Garm. For å komme dit må man krysse Gjallarbroen. Hels herskerinne bærer samme navn, altså *Hel*. I følge Snorre har Hel dødens ansikt: hun er blåsvart i halve ansiktet. Hun er datter til Loke og Angerboda og søster

²⁶ Zbigniew Izydorczyk, *The legend of the Harrowing of Hell in the Middle English literature*, [microform], (Ottawa, National Library of Canada, 1987), 21.

²⁷ Denne betegnelsen skriver seg fra Luk 16.19-31 hvor det differensieres mellom ulike avdelinger i dødsriket. Mens den rike mannen i fortellingen ender i ”stor pine” etter sin død, kommer Lasarus til ”Abrahams skjød”.

av Midgardsormen og Fenrisulven. Odin kastet i sin tid den blåsvarte jotunkvinnen Hel ned i Nivlheim og ga henne makt over ni verdener. De som døde av alderdom og sykdom kom til Hel, mens de som falt i kamp endte i Valhall der guden Odin hersker. Altså er Hel et sted for dem som dør på en mindre heroisk måte enn krigeren på slagmarken.

I norrøn mytologi er nedstigningsmotivet særlig forbundet med Balders død. Balder er lysende vakker, vennlig og klok og sønn av Odin og Frigg. Da Balder blir skutt og drept av Hod, sendes Hermod til Hel for å hente ham tilbake. Etter å ha ridd ni dager gjennom mørke daler når Hod dødsriket. Hel lover å sette Balder fri så sant alt og alle, både levende og døde, ville gråte over ham. Alle gråter så nær som Loke som hadde kledd seg ut som den gamle konen Takk. Balder må derfor bli værende i dødsriket hos Hel.

Gro Steinsland sier det kan synes som Hel er blitt mørkere og mer skremmende jo mer vi nærmer oss kristen tid. Ideen kan ha tatt farge av det kristne straffestedet, Djevelens rike, som i norrønt språk fikk navn etter Hel, nemlig *Helvitis* som betyr ”Hels straffested”.²⁸ Det norrøne helvetet er forklart som en typisk folkereligøs dødsrikeforestilling, og kan være påvirket av middelalderens visjonslitteratur som kunne anta groteske former.

²⁸ Gro Steinsland, *Norrøn religion: Myter, riter, samfunn*, (Oslo: Pax, 2005), 347.

3 De norske billedframstillingene

Hva forteller de norske billedframstillingene om Kristus i dødsriket? For å besvare dette spørsmålet har det vært nødvendig å foreta en billedbeskrivelse, samt å identifisere ikonografiske detaljer. Dette har vært grunnlag for videre analyse og tolkning av sentrale aspekter ved motivet senere i avhandlingen.

3.1 Volbu alterfrontale

Volbu alterfrontale er fra ca. 1275-1300 og har trolig tilhørt Volbu stavkirke. Da kirken ble ombygd i 1820, fulgte frontalet med inn i det nye kirkebygget hvor det fortsatt står. Frontalet er 95 cm høyt og 128 cm bredt.

Volbu alterfrontale består av 10 scener innrammet av malte gotiske arkaderekker med trepass (fig. 3). Bildene er organisert i to registre. Hvert register har et større sentralmotiv, henholdsvis Marias kroning øverst og en biskophelgen nederst.²⁹ De åtte narrative framstillingene viser scener fra påskeuken. De leses fra venstre mot høyre i denne rekkefølge: Nattverden, Fotvaskingen, Jesus forrådes, Hudflettingen, Korsbæringen, Korsfestelsen, Kristi oppstandelse fra graven og til slutt Kristus i dødsriket nederst til høyre.

Kristus i dødsriket (fig. 4). Til venstre i bildet står Kristus vendt mot en gapende udyrkjeft eller såkalt "helvetesmunn".³⁰ Inni gapet står ni nakne, små mennesker bak iltre ildtunger. Kristus rager godt over det oppspilte gapet, og er i en annen skala enn de innesperrede. Menneskene i gapet identifiseres som "sjeler". Nakenhet er sjelens ikonografi.

Helvetesmunnen er framstilt i profil, har en tett tanngard, et monsterlignende øye og en utpreget pløsete tykk hals. Kristus er fullt påkledd i tunika og kappe, holder en stav i venstre hånd og rekker den høyre fram mot de to fremste sjelene i helvetesgapet. Kristus har satt sin fot og sin stav på Satan som ligger flat og kraftløs på bakken utenfor helvetesgapet. Satan er hvit med svarte konturer, har stort hode og ser ut som en hybrid av en okse og en mannsskikkelse med skjegg.

Frontalet preges av en økonomisk ikonografi, og det er derfor lite som karakteriserer dette dødsrikets topografi utover selve udyrkjeften og flammene. Frontalet er ganske krakelert og slitt, og detaljer kan ha gått tapt.

²⁹ Lorentz Dietrichson antok i 1888 at biskophelgenen forestiller St. Blasius fordi kirken var dedikert til ham.

³⁰ Helvetesmunnen behandles som eget tema i kapittel 5.3.

Hvem er sjelene? De er vanskelig å identifisere fordi de framstår helt uten attributter. Men de to sjelene fremst i helvetesgapet er større enn de øvrige, hvilket framhever deres betydning. De rekker hendene fram mot Kristus og kommer i berøring med hans framstrukne hånd. Det er rimelig å anta at det er Adam og Eva. De var etter tradisjonen de første som ble frelst ut fra dødsriket da Kristus steg ned for å frelse sine hellige. Imidlertid ser det ut som begge har skjegg, hvilket svekker identifiseringen som Eva. De øvrige sjelene er umulig å identifisere. Noen er med skjegg, andre uten. De framstår som et bilde på ”Adam og hans etterslekt”. Seieren over djevelen og sjelenes befrielse fra dette flammehav er det sentrale.

3.2 Eid alterfrontale

Eid alterfrontale er fra ca. 1300 og har tilhørt Eid stavkirke. I 1948 ble det flyttet til Bergen Museum. Alterfrontalet er 96.5 cm høyt og 135 cm bredt. Dets beskjedne mål og manglende sentralmotiv indikerer at det har tilhørt et sidealter.³¹

Alterfrontalet er inndelt i tolv like store fortellende scener fra Kristi lidelses- og oppstandelseshistorie (fig. 5). Hver av dem er satt inn i et åttebladet felt omgitt av korsformet bladornamentikk. Bildene er organisert i tre registre og leses fra venstre mot høyre i denne rekkefølge: 1. Inntoget i Jerusalem. 2. Nattverden. 3. Jesus forrådes av Judas. 4. Jesus hånes av ypperstepresten. 5. Hudflettingen. 6. Korsbæringen. 7. Korsfestelsen. 8. Nedtakelsen fra korset. 9. Kvinnene ved graven. 10. Kristus i dødsriket. 11. Kristi oppstandelse fra graven. 12. Kristi himmelfart. I denne billedsyklusen er oppstandelsen altså viet tre bilder (9-11).

Kristus i dødsriket (fig. 6). Litt til venstre for sentrum står en kappekledd Kristus med korsglorie. Han holder en korsstav med et blafrende trefliket banner som overlapper billedrammen. Kristus er vendt mot en vidåpen helvetesmunn til høyre. Helvetesmunnen er framstilt i profil, har tett tanngard av jeksler og tre hoggtenner, samt et øye med en stor svart pupill. Kristus har satt korsfanen inn i gapet hvor vi ser to små nakne sjeler. Kristus holder sin høyre hånd om den ene sjelens händledd. Kristi hånd ligger i bildets sentrum. Den andre sjelen holder en hånd på brystet og har blikket rettet mot Kristus. Til venstre, bak Kristus, står ytterligere to sjeler. Den fremste av dem holder sin venstre hånd over Kristi arm og berører

³¹ Erla Bergendah Hohler, Nigel Morgan og Anne Wichstrøm. *Artists, styles and iconography*. Dokumentet er del av serien *Painted altar frontals of Norway 1250-1350* /Unn Plather [et.al.] (London [Oslo]: Archetype in association with Kulturhistorisk museum, Universitetet i Oslo 2004), Volume 1: 97.

Kristi høyre side. Den andre hånden holder sjelen opp mot brystet på samme måte som sjelen i helvetesgapet. Ingen av sjelene har attributter. Heller ikke kan de klart kjønnsidentifiseres. I forgrunnen ligger rammeverk av tre strødd rundt. Dette tydeliggjør at helvetets porter er brutt. For øvrig har frontalet en økonomisk ikonografi. Her er ingen djevler eller flammer. Fokus er lagt på selve frelsesakten og det fryktinngytende helvetesgapet.

Hvem er sjelene? Er det Adam Kristus tar ved hånden i helvetesgapet? Eller er Adam og Eva allerede frelst ut av gapet og plassert bak Kristus? I *Painted altar frontals* blir paret bak Kristus beskrevet som "already saved", og det antydes at det er Adam og Eva.³² Adam ble etter tradisjonen frelst ut først, så hvis sjelene bak Kristus allerede *er* frelst, er det sannsynlig at en av dem er Adam. Men på den annen side, framstilles vanligvis Kristus *i det han tar Adam ved hånden* og trekker han ut av graven. Da er det mer troverdig å identifisere sjelen fremst i helvetesgapet som Adam.³³

3.3 Årdal II alterfrontale

Årdal stavkirke hadde i middelalderen tre frontaler som i forskningslitteraturen er kalt Årdal I, Årdal II og Årdal III.³⁴ Det er Årdal II som har billedmotivet Kristus i dødsriket. De tre frontalene var alle plassert rundt kirkens steinalter. Årdal II frontalet er datert til ca. 1300-1325. Frontalet er beskåret 13 cm nederst og 17 cm på venstre side, trolig for at det skulle tilpasses alteret. Alterfrontalet er i dag 90 cm høyt og 107 cm bredt. Årdal stavkirke ble revet i 1867, og de tre frontalene ble da flyttet til Bergen Museum.

Årdal II frontalet består av fem scener (fig. 7). I alterfrontalets fulle høyde er det en sentralt plassert korsfestelsesscene med Maria og disippelen Johannes. Denne scenen er flankert av to narrative scener på hver side, fordelt over to registre. De leses i denne rekkefølge:³⁵ Korsbæringen øverst til venstre og Kristi oppstandelse fra graven øverst til høyre. Derpå følger Kristus i dødsriket nederst til høyre og et Mariamirakel nederst til venstre. Mariamirakelet forteller legenden om Maria som frelser jødegutten ut av ildovnen.³⁶

³² Ibid., 48, 99.

³³ Alternative tolkninger blir drøftet i kapittel 7.3 Sjelene på Eid alterfrontale.

³⁴ De tre alterfrontalene fra Årdal er nummerert annerledes i eldre forskningslitteratur. Lindblom presenterer for eksempel "Årdal II" som "Årdal I". Hohler, Morgan og Wichstrøm, *Painted altar frontals of Norway 1250-1350*, Volume 1, 142-145.

³⁵ Ibid., 143.

³⁶ Mirakelet om jødegutten var et av de mest populære Mariamiraklene fra middelalderen, og inngikk bl.a. i den norrøne legendesamlingen *Mariu Saga*.

Kristus i dødsriket (fig. 8). Kristus er framstilt med korsglorie til venstre i bildet, og er vendt mot et flammende helvetesgap med elleve nakne sjeler. Kristus er ikledd kappe som dekker overkroppen. Sårmerker på hendene er tydelig framstilt. Kristus holder en korsstav med et blafrende korsbanner i sin høyre hånd, og med sin venstre tar han en av de nakne sjelene om håndleddet. Kristi frelsende gest er vektlagt. Helvetet er framstilt som en kombinasjon av festning og udyrkjeft sett i profil. Av den vidt oppspilte udyrkjeften kommer bare overmunnen og dets hodeparti til syne. Helvetesmunnen har øre og et stort dråpeformet øye, og det kommer ild ut av dets nesebor. En jevn tanngard minner om en festnings krenelering. To hoggtenner sitter i frammunnen. Festningen er større enn gapet og ligger rett bakenfor. Både festning og helvetesgap er utformet med rundbuer, og er således formmessig tilpasset hverandre. Festningen har kreneleringer. På toppen av festningen ligger en henslengt djevel med et maskeaktig uttrykk og viser tunge. I forgrunnen ligger to rundbuede nedslåtte dører med brutte hengsler og nagler. Dels under dørene og ved Kristi ben og korsstav ligger et djevelmonster med bustet mørkt hår som skjærer grimaser. Fordi alterfrontalet er beskåret nederst, framstår dette partiet ikke i sin helhet.

Kristi overkropp er framstilt forfra, lent henimot det nakne paret i gapet. Men benas posisjon viser samtidig at Kristus allerede er på vei ut av dødsriket. Paret fremst i gapet er større enn de små sjelene bakenfor som man bare ser hodene av. Dette paret er klart definert som mann og kvinne, og konteksten forteller at det er Adam og Eva. Kristus tar tak i Adams høyre håndledd, og er i ferd med å trekke ham ut av gapet. Eva holder med begge hender omkring Adams andre håndledd. De øvrige sjelene er ikke-identifiserbare. Dødsriket er fryktinnyttende framstilt med flammer og to djevler. Den henslengte lille djevelen oppå helveteshodet er en såkalt "tungerekker" og var vanlig djevelikonografi allerede fra 1000-tallet.³⁷

Frelsesmirakelet i dødsriket har sin pendant i bildet nederst til venstre som viser et annet frelsesmirakel: Maria som redder jødegutten ut av ildovnen. Anne Anker skriver at "det er uten parallell at et mirakel er inkorporert i en Kristi lidelses- og oppstandelses-serie". Hun sier det her må være en sammenheng mellom Kristus som befri sjelene ut fra det brennende dødsriket og Maria som befri gutten fra døden i flammene. Anker skriver videre: "Den versjonen av Kristus i dødsriket som vi har på antemensalet, tilhører ikke den vanlige ikonografiske tradisjon, som først og fremst betoner utfrielsen av den gamle pakts rettferdige, men er av en type som legger vekt på det eskatologiske aspekt: Kristi forløsning av sjelene og

³⁷ Kjartan Prøven Hauglid, *Romanske konsollfriser og en tolkning av konsollfrisen på Nidarosdomens oktagon*, (Oslo: K.M.P. Hauglid, Hovedfagsoppgave, UiO 2007), 89-91.

hans makt over døden”.³⁸ Anker peker her på vesentlige forskjeller mellom østlig og vestlig tradisjon av billedmotivet. Det Anker kaller ”den vanlige ikonografiske tradisjon” må referere til *østlig* billedtradisjon som inkluderer hellige personer fra ”den gamle pakt”. Den østlige billedtradisjon med profeter og patriarker er nærmest fraværende i Mellom- og Nord Europa. Årdal II sorterer inn under det som ble vanlig *vestlig* billedtradisjon. Ulike ikonografiske tradisjoner og hvordan det eskatologiske kommer til uttrykk blir utdypet senere i avhandlingen.³⁹

3.4 Røldal alterfrontale

Røldal alterfrontale er fra ca. 1325-1350. Frontalet har tilhørt Røldal stavkirke, men ble flyttet til Bergen Museum på 1860-tallet. Frontalet er 108 cm høyt og 114 cm bredt. Størrelsen indikerer at det har vært et sidealter.⁴⁰

Alterfrontalet består av fem scener (fig. 1). En korsfestelsesscene med Maria og disippelen Johannes er alterfrontalets sentralmotiv og opptar alterfrontalets fulle høyde. Sentralmotivets er flankert av fire narrative scener fordelt over to registre og leses nedenfra og opp på venstre side, og ovenfra og ned på høyre side.⁴¹ Scenene leses i denne rekkefølge: Hudflettingen, Korsbæringen, Kristi oppstandelse fra graven og Kristus i dødsriket.

Kristus i dødsriket (fig. 2). Til venstre i bildet står Kristus med korsglorie foran en gapende udyrkjeft med hoggtenner, luende ild, oppblåst nesebor og rødsprengt øye. Helvetesmunnen til høyre for Kristus er framstilt i profil. Kristus holder med begge hender omkring en korsstav med vaiende trefliket banner med rødt kors på hvit bunn. Han ser inn i udyrkjeften med et alvorlig og konsentrert blikk. Blodet renner fortsatt fra hans fem sår etter korsfestelsen. Inni det oppspilte udyrgapet står fire nakne sjeler i et flammehav. Alle har blikket rettet mot Kristus. Den fremste sjelen står oppreist og holder hendene i en bedende gest. De øvrige tre ser vi nesten bare de skallete hodene av. Ingen av sjelene inni helvetesgapet er identifiserbare. Utenfor helvetesgapet og parallelt med udyrets underkjeve, ligger en nedkjempet djevel med bukkehorn og en skjærende, oppgitt grimase. Djevelen er bundet på hender og føtter og omgitt av iltre ildtunger. Kristus har satt sin fot og sin

³⁸ Anker, ”Kristus og Maria på korsfestelsesantemensalet fra Årdal kirke - en uvanlig sammenstilling”, *Kristusfremstillinger*, 13.

³⁹ De ulike ikonografiske tradisjoner behandles i kapittel 4 og 5. Eskatologi er ”læren om de siste ting”, særlig forbundet med Kristi gjenkomst og dommedag. Temaet utdypes i kapittel 7.5 Allusjoner til dommedag.

⁴⁰ Hohler, Morgan og Wichstrøm, *Painted altar frontals*, Volume 1, 20.

⁴¹ Ibid., 120.

seiersfane på djevelens ben. Oppå helvetesgapet sitter en smådjevel og spiller frenetisk på et instrument. Djevelen bruker en knokkel som trommestikke og understreker følelsen av død og uhygge.

Dette alterfrontalet har ingen ikonografiske detaljer som spesifikt kan knytte sjelene til Adam og Eva. Alle sjelene framstår som del av en ”anonym gruppe”. Kristi frelsesgest mangler. Kristus er heller ikke i aksjon på samme måte som i de andre bildene. Det meditative aspekt er mer vektlagt.

Både flammebuken og djevelframstillingene framhever dette dødsriket som et ”skrekkens sted”. Djevelen oppå gapet bruker et instrument som er en kombinasjon av *fistula* (blåseinstrument) og *tympanum* (tromme). Instrumentet gir fra seg en ”skramlende og hard lyd” og står i sterk kontrast til ”himmelske toner av strengespill”. Dorthe Falcon Møller kaller *fistula* og *tympanum* *diabolus in musica*, hvilket betegner de onde krefters musikk. Hun skriver videre at musiserende smådjevler oppå helvetesgapet også er vanlig i dommedagsscener.⁴² Dette setter framstillingen inn i en eskatologisk kontekst.⁴³

3.5 Takmaleri fra Ål stavkirke

Takmaleriene i Ål stavkirke er datert til rundt år 1300. Da den treskipete stavkirken i Ål ble revet i 1880, ble utsmykningene fra koret tatt vare på og senere montert i Middelaldersamlingen i Oslo som en del av Universitetets Oldsaksamling.

Bildene i det tønnehvelvede innertaket består av totalt 23 bilder organisert i langsgående soner i fem registre (fig. 9). Fra Det gamle testamente vises scener fra skapelsesberetningen, syndefallet og utdrivelsen fra Paradis. Fra Det nye testamente framstilles først Jesu tidlige historie og fortsetter med scener fra påskeuken. Korsfestelsen og Nattverden er de kultisk viktigste scenene og er større enn de øvrige. De kan betraktes som takets sentralmotiv, og er framstilt i lunettene, henholdsvis mot øst og vest. Mot nord har Dommedag vært framstilt, men bare noen fragmenter er bevart.

Billedscenen med Kristus i dødsriket befinner seg i nedre register mot syd, og er siste scene av tre ulike oppstandelsesframstillinger som leses i denne rekkefølge: Kristi oppstandelse fra graven, Kvinnene ved graven og Kristus i dødsriket. Dette registeret innledes med en framstilling av Adam og Eva i arbeid etter at de er drevet ut fra Paradis.

⁴² Dorthe Falcon Møller, ”Musikksymbolik omkring Kristus”, *Kristusframstillinger: Foredrag holdt ved Det 5. nordiske symposium for ikonografiske studier på Fuglsang 29. aug.-3. sept. 1976*. (København: G. E. C. Gad, 1980), 217.

⁴³ Jf. kapittel 7.5 Allusjoner til Dommedag.

Kristus i dødsriket (fig. 10). Til venstre i bildet står Kristus med korsglorie foran helvetets port til høyre. Kristus er kledd kappe, men overkroppen er delvis bar. Han holder en korsstav med blafrende banner i venstre hånd. Helvetet er framstilt som en kvaderstensbygning der en to-fløyet dør står på vidt gap. I døråpningen trenger ti nakne sjeler seg fram blant ildtungene. Kristi framstrukne arm dominerer billedscenen. Han tar et fast grep om hendene til en mann med skjegg som står i fremste rekke. Det skal høyst sannsynlig være Adam. Det er både kvinner og menn blant de innesperrede, men de lar seg forøvrig ikke identifisere. På bakken foran døren ligger en slagen djevel framstilt med dyrekropp, korte ben og stort bustet hode. Kristus har satt sin fot og sin korsstav på djevelen som ser på Kristus med et foraktelig blick. Over døren sitter en annen djevel med en "kjøttkrok" i den ene hånden og en slags kule i den andre. På den andre siden av Kristus, dvs. til venstre i billedscenen, er en liten tempellignende bygning med åpen to-fløyet dør. Det er mørkt innenfor, men ingen sjeler eller flammer.

Å framstille helvetet som borg eller festning var vanlig i Europa (fig. 30, 34, 60, 65), selv om "helvetesmunnen" overtok mer og mer for borgstrukturen.⁴⁴ Stedets skrekkinngytende preg er også her framhevet ved iltre flammer og djevler. Å plassere djevler med kjøttkrok over inngangen finnes også i engelske manuskripter (fig. 65). Kjøttkroken var trolig egnet til å fange menneskesjeler med, eller det som verre er: å fiske dem opp fra en kokende kjøttgryte. I den andre hånden holder djevelen en mer ubestemmelig gjenstand eller kule. Kanskje er det hans "rikseple" med allusjon til syndens frukt som djevelen i sin tid fristet Adam og Eva med. Med tanke på at det er *gjenopprettelsen* etter syndefallet bildet viser, kan det være en mulig tolkning.⁴⁵ Slike djevelframstillinger har trolig fungert didaktisk som en advarsel og påminnelse om at djevelen fortsatt forsøker å fange og friste enhver kristensjel.

Bygningen til venstre i bildet markerer et skille mellom denne og forutgående scene som er Kvinnene ved graven. Bygningens "åpne dør" kan være en allusjon til Kristi tomme grav. Gravbygninger i antikken hadde ofte en aedikula ved inngangen.⁴⁶

Kristus i dødsriket er det siste bildet i syklusen, og kan anses som en prolog til dommedagsscenen som sannsynligvis har vært plassert på nordveggen i koret.

⁴⁴ Jf. kapittel 5.3 Helvetesmunnen.

⁴⁵ I romansk konsollskulptur er det ikke uvanlig med framstillinger av "en hånd som holder omkring en rund gjenstand". Disse framstår gjerne i en kontekst av "synd, grådighet og fristelse". Norske eksempler med en hånd som holder en kule eller lignend er på ruinen av Olavskirken i Trondheim og Hof kirke på Toten (begge utvendig i koret).

⁴⁶ En aedikula (av latin *aediculum*- lite hus) er en liten tempellignende bygning med søyler og pediment. Aedikula er mye brukt dekorativt til inngangspartier, innramming av en nisje eller til oppbevaring av skulptur. Motivet var vanlig i romersk arkitektur og ofte benyttet til gravkapeller.

3.6 Borrekorset

Borrekorset er fra omkring år 1300 og har siden 1870-tallet vært en del av Middelaldersamlingen ved Universitetets Oldsaksamling i Oslo (fig. 11). Før den tid stod korset i Borre steinkirke fra 1100-tallet. Det tre meter høye Borrekorset tilhører en kategori kalt ”triumfkors”. Dette kalles de fordi korsene hadde sin plassering i kirkens ”triumfbue”, åpningen mellom kirkebygningens skip og kor.⁴⁷

Borrekorset har ingen Kristus-figur. Korsarmene og korsstammen har gren- og bladrankedekor utskåret i høyt relieff. Dette symboliserer ”Livets tre” som ble gjenopprettet blant menneskene ved Jesu forsoningsdød på korset. På tre av korsarmene er det framstilt evangelistsymboler eller såkalte ”livsvesener”. Det er løven for Markus, oksen for Lukas og ørnen for Johannes. Matteus-symbolet, som vanligvis er framstilt som et ”bevinget menneskelignende vesen” eller en engel, er her erstattet av et relieff med Kristus i dødsriket. Denne billedscenen befinner seg nederst på korsets fot i en trepassformet innramming.

Kristus i dødsriket (fig. 12). Kristus står med sin vaiende korsfane til venstre i billedscenen, og har sin oppmerksomhet rettet mot helvetesgapet til høyre. Fanens kors er framstilt sentralt i trepassets toppunkt. Korsbanneret blafrer mot høyre og sprenger seg ut av den indre trepassrammen slik at de tre bannerflikene ligger utenpå rammen. Dette tydeliggjør seierens sprengkraft. Det vidåpne helvetesgapet er sett i profil, og udyret har et smalt øye og markert nesebor. Munnen er uten tenner og flammer. Fire nakne sjeler befinner seg inni helvetesgapet. Kristus står på udyrets underkjeve og rager godt over det oppspilte gapet. Han tar imot en av sjelene med sin høyre hånd. Ut fra tradisjonen er det rimelig å tolke dette som Adam, selv om han for øvrig ikke er gitt noen ikonografiske kjennetegn. Han er skilt ut fra de øvrige tre og står oppreist. De andre sjelene haler seg opp fra dypet. To av dem holder seg fast til udyrets underkjeve. En av sjelene griper også om Kristi ankel. Sjelene har ingen attributter og er derfor ikke-identifiserbare. En liten djevel er fordrevet ut og står på kne bak Kristus i trepassformens venstre segmentbue.

I Borrekorset framstår Kristus i dødsriket ikke i en tradisjonell kristologisk syklus. Men en syklus ligger nærmest implisitt fordi korset i seg selv viser til både lidelse, død og seier. Gjenopprettelsen etter syndefallet er et faktum, og frelsen er gjort mulig for alle. Framstillingen preges av en økonomisk ikonografi hvor hverken flammer eller udyrets tenner er framstilt.

⁴⁷ Hohler, ”Borrekorset”, *Fra hammer til kors*, 175.

Enkelte detaljer skiller Borrekorset fra andre norske framstillinger. En av dem er sjelenes aktive kamp for å komme seg ut; de haler seg opp eller griper Kristus om benet. Et annet avvikende element er at djevelen er fordrevet ut og plassert bak Kristus. Vanligvis ligger djevelen under Kristi fot eller kors. Å plassere djevelen bak Kristus kan være gjort for å utnytte plassen i segmentbuen.

Både motivet Kristus i dødsriket og Matteussymbolet representerer i særlig grad inkarnasjonen. Dette kan være forklaringen på at nettopp Matteussymbolet er erstattet med Kristus i dødsriket.⁴⁸ I tillegg er Matteusevangeliet det eneste evangeliet i Bibelen som har klare allusjoner til Kristus i dødsriket.⁴⁹ Framstillinger av Kristus i dødsriket ved korsets fot er også kjent fra bysantinsk kunst.⁵⁰

3.7 Kalkmaleri fra Tanum kirke

Tanum kirke er en romansk steinkirke viet Jomfru Maria. I korbuens alternisje er det kalkmalerier fra omkring år 1300. Kalkmaleriene består av en kalvariegruppe omgitt av fire narrative scener.⁵¹ En av disse scenene viser Kristus i dødsriket. I toppen av buen er i tillegg Kristus som verdensdommer framstilt. Bildene er svært fragmentariske, og tre av de narrative scenene kan ikke med sikkerhet identifiseres. Kristus i dødsriket er det minst fragmentariske.

Billedscenene leses fra venstre side nederst og følger buens kurve mot høyre (fig. 13). Det er grunn til å anta at bildene rundt kalvariegruppen framstiller følgende scener:⁵² Korsbæringen, Hudflettingen, Kristus som verdensdommer, Kristi oppstandelse fra graven og til slutt Kristus i dødsriket nederst til høyre. Tilsvarende narrative scener finnes på Røldal alterfrontale.

Kristus i dødsriket (fig. 14). Til venstre i bildet står Kristus med korsglorie og korsstav. Han er vendt mot høyre og det store helvetesgapet med hoggtenner og jeksler. Helvetesmunnen er vist i profil. Kristi korsstav er støtt inn i gapet. Inni gapet sees to ansikter vendt mot Kristus. Bak Kristus står en skikkelse det kun er bevart hode og hals av. Skikkelsen er nesten like høy

⁴⁸ Ibid., 176.

⁴⁹ Relevante sitater fra Matteusevangeliet er gjengitt i kapittel 6.1

⁵⁰ Eksempel på kors som har Anastasisframstilling ved korsets fot er: Pisa. Pieve di S. Maria e S. Giovanni. Vicopisano relikviekors. Gjengitt i: Kartsonis: *Anastasis*, fig. 25b.

⁵¹ En kalvariegruppe er en framstilling av den korsfestede Kristus flankert av Jomfru Maria og disippelen Johannes.

⁵² Anker, "Norske kalkmalerier", *Den iconographiske Post*, 20.

som Kristus, har hodebekledning og trolig glorie. Fordi billedframstillingen er så vidt fragmentarisk er det uvisst om den har inneholdt en eller flere djevler.

De to skikkelsene som befinner seg inni helvetesgapet er for fragmentariske til å kunne identifiseres. Når kun to personer er framstilt i gapet, er det ofte en indikasjon på at det er Adam og Eva. Det kan imidlertid ikke utelukkes at det opprinnelig har vært flere sjeler i gapet.

Hvem er skikkelsen vi skimter bak Kristus? Både dens størrelse og hodebekledning tilsier at det neppe er en allerede frelst sjel. Trolig er skikkelsen en "Kristi ledsager" i dødsriket. Mest sannsynlig er det en engel som ledsager Kristus.⁵³ Det er kjent fra flere vest-europeiske billedframstillinger (fig. 19, 36, 39), men finnes ikke i det øvrige norske materialet.

Fordi billedscenen er så fragmentarisk er det ikke stort mer som er relevant å beskrive. Generelt følger komposisjonen flertallet av de øvrige bildene som er beskrevet. At Kristus som verdensdommer troner over de narrative scenene, setter hele billedsyklusen inn i en eskatologisk kontekst.

3.8 Oppsummering

De norske billedframstillingene av Kristus i dødsriket har mange fellestrekk, men også innbyrdes variasjoner. Alle billedframstillingene inngår i en syklus om Kristi lidelse, død og oppstandelse. Kristus i dødsriket opptrer alltid sammen med ett eller to andre oppstandelsesmotiver, Borrekorset riktignok i en mer fortettet form. I fire sykluser kommer Kristi oppstandelse fra graven før Kristus i dødsriket (Røldal, Volbu, Årdal og trolig Tanum). I to sykluser opptrer Kristus i dødsriket sammen med både Kvinnene ved graven og Kristi oppstandelse fra graven (Eid og Ål). I Eid har Kristus i dødsriket fått plass i midten, og i Ål som det siste av de tre oppstandelsesmotivene. Plasseringen av billedmotivet kan derfor ikke være valgt etter kronologiske kriterier. Det opptrer aldri som det første oppstandelsesmotiv.

Kristi seiersfane og "frelsende gest" er to ikonografiske kjennetegn ved Kristus. Kristus holder uten unntak en stav eller seiersfane i hånden. Det er hans seiersattributt. Staven er enten støtt inn i helvetesgapet eller plassert oppå den slagne djevelen. I fem, eventuelt seks av de syv billedframstillingene (i Tanum er det uklart), strekker Kristus fram en hånd mot en inntengt sjel. Med unntak av Årdal II, strekker Kristus fram sin *høyre* hånd. Bare i Røldal holder Kristus med begge hender om korsfanen.

⁵³ Ibid., 20.

Kristus er i alle billedframstillingene vist til venstre i bildet med en aktivitetsretning mot høyre der helvetesgapet eller helvetesborgen åpenbarer seg. Riktignok avviker igjen Årdal II noe fra dette skjema, fordi Kristi ben her er satt i posisjon *ut* fra dødsriket. I alle bildene er Kristus kledd i tunika og/eller kappe, men det varierer hvor mye hans kropp er tildekket. Kun i to bilder er Kristi sårmerker synlige. Kristus er i alle billedframstillingene langt større enn de innestengte eller befridde sjelene.

Antall innestengte eller befridde sjeler, i eller utenfor dødsriket, varierer fra fire til elleve. Sjelene er uten unntak framstilt nakne. Nakenhet er "sjelens ikonografi" og har tradisjoner i alle fall tilbake til romersk kunst. Ingen av sjelene lar seg identifisere bortsett fra Adam, og eventuelt Eva. Selv om sjelen Kristus strekker sin hånd fram mot, eller tar ved hånden, ikke er gitt særlige ikonografiske kjennetegn, er det vanlig å tolke dette som Adam. De innestengte sjelene framstår som en "anonym folkemengde" og må kunne anses som et bilde på *menneskeheten*. De hellige er ikke framstilt som "gamle", selv om både Adam og Eva og patriarkene nådde en anelig alder. Tradisjonen etter Augustin tilsa at man gikk inn i saligheten med en alder på rundt tredivet år. Det eneste bildet som har inkludert en "Kristi ledsager" eller engel er kalkmaleriet i Tanum.

I alle bildene er dødsriket framstilt som et fryktinngytende sted. I fem av bildene er helvetet framstilt som en åpen udyrkjeft eller såkalt "helvetesmunn". I ett av bildene er helvetet framstilt som en kombinasjon av borg og udyrkjeft (Årdal II). Kun ett bilde har framstilt helvetet som en borg med kvadermur (Ål). Helvetesmunnen er relativt standardisert ved at den er framstilt som en vertikalstilt vidåpen udyrkjeft sett i profil. Helvetesmunnen framstår som et visuelt bilde eller begrep på dødsriket eller helvetet. Innenfor ovenstående rammer har det likevel vært rom for variasjoner i utforming av detaljer som for eksempel tenner, nesebor og øyne.

Helvetets flammer er synlig i fire av bildene (Ål, Røldal, Årdal II og Volbu). Her står de innestengte sjelene bak et flammehav. Bildene fra Eid og Tanum er mest malingslitt og fragmentariske, så det skal ikke utelukkes at det også her kan ha vært flammer. At helvetets porter er brutt eller smadret vises i flere av bildene. I Ål er helvetesportene slått opp på vid gap, mens det i andre framstillinger også ligger bolter, murfragmenter og plankerester strødd rundt (Eid, Røldal). For øvrig er alle bildene preget av en økonomisk ikonografi med hensyn til utforming av helvetets topografi.

I alle framstillingene så nær som Eid (og eventuelt Tanum), opptrer en eller to djevlr. Den største djevelen, Satan, er framstilt overvunnet ved Kristi fot eller stav, eller som i Borrekorset drevet ut og plassert bak Kristus. Noen ganger er djevelen bundet. I tre bilder

sitter i tillegg en mindre djevel oppå helvetesgapet eller helvetesborgen og spiller eller rekker tunge. Djevelen er framstilt som et monster, gjerne en hybrid av menneske og dyr.

De mest dominerende trekk ved de norske billedframstillingene kan oppsummeres slik:

- Kristus i dødsriket opptrer alltid sammen med et annet oppstandelsesmotiv.
- Kristus i dødsriket er ikke satt inn i billedsyklusen kronologisk.
- Kristus er framstilt med korsstav eller seiersfane.
- Kristus er framstilt med en frelsende gest.
- Kristus er framstilt i aktivitetsretning mot høyre.
- De innestengte er framstilt som nakne sjeler.
- De eneste identifiserbare sjelene er Adam og eventuelt Eva.
- Dødsriket er framstilt som en fryktinngytende helvetesmunn.
- Helvetesmunnen er framstilt vertikalstilt i profil.
- Djevelen er overvunnet.
- Djevlene er framstilt monsteraktig.

Hvor stammer de ulike ikonografiske elementene fra, og hva uttrykker de teologisk? Dette vil bli forsøkt besvart utover i avhandlingen.

4 Billedmotivets historie – framvekst og variasjon

Hvor kommer billedmotivet Kristus i dødsriket fra? Norge står opplagt ikke for dets opprinnelse. Motivet kan i alle fall føres tilbake til 700-tallets Roma. Senere ble det et vanlig motiv over hele den kristne verden.

Sammenligner vi de norske framstillingene med samtidige framstillinger fra Italia eller Hellas, er det store ikonografiske forskjeller. I de søreuropeiske bildene er ikke dødsriket framstilt som et ”skrekkens sted”. Her er ingen helvetesmunn. Heller ingen nakne sjeler. Her står identifiserbare personer som konger og profeter i vakre drakter. Hvorfor er ikonografien så ulik ved samme billedmotiv? For bedre å kunne analysere hva de norske bildene uttrykker er det nødvendig å se dem i en større ikonografisk og teologisk sammenheng. I dette kapittelet blir det redegjort for hvilken kontekst motivet oppstod i og for ikonografiens framvekst og variasjon. Studiet av både likheter og forskjeller i ikonografisk tradisjon har gitt kunnskap om hva de norske bildene er influert av og kommuniserer.

4.1 Historisk, geografisk og teologisk kontekst

Den eldste Jesus-bevegelsen var en jødisk sekt på landsbygda i Galilea samlet rundt en karismatisk leder, Jesus fra Nasaret, som ble titulert ”Menneskesønnen”. Jesus-bevegelsen vokste raskt og spredte seg over store deler av det romerske riket. ”Kristus-tilhengerne” brøt etter hvert med jødene, og framstod som en egen religiøs retning. De kristne tilhørte allikevel ingen enhetlig religiøs organisasjon og manglet en klart definert gudsforståelse. De kristne bestod av et konglomerat av enkeltgrupper, og i det 2. århundre begynte maktkampen om ”den rette lære”. Ireneus fra Lyon er den første som formulerte det ideologiske grunnlaget for det som skulle bli en ”katolsk” det vil si ”allmenn” kirkeorganisasjon. Dette er begynnelsen på utviklingen av en sentralisert og toppstyrt kirkeorganisasjon. Allerede med Ireneus aner vi ønske om å gi Roma-biskopen en særlig posisjon. Formelle og reelle maktstrukturer kommer til full utfoldelse da kristendommen på 300-tallet får statsmaktens støtte. Kristendommen blir institusjonalisert. Autoritative embetsroller og trosformuleringer blir underlagt keiseren som fra år 330 sitter i Bysants, eller Konstantinopel som den nye hovedstaden ble kalt. Roma kommer i skyggen av det østlige maktsentrum. Det er i øst den kristne dogmatikk utvikles og kampen mot kjetterne håndheves sterkest. For å skape en mer enhetlig kirke, eller ”ortodoksi”, innførte man episkopatet, vedtok en offisiell trosbekjennelse og en gyldig skriftkanon. Viktige dogmatiske avgjørelser ble tatt på økumeniske kirkemøter som keiseren

innkalte til. Det første økumeniske kirkemøtet fant sted i Nikea i år 325 og fastslo at *Kristus var sann Gud*. Kirkemøtet i Konstantinopel i 381 stadfestet at Faderen, Sønnen og Den hellige ånd samtidig var ett og tre: *én gud i tre skikkelser* ("personer"), alle fra evighet av og med samme rang. Dette var læren om *treenigheten*.⁵⁴ Læren om "Kristi doble natur" eller *to-natur-læren* ble vedtatt på kirkemøtet i Kalkedon i 451. Kristus var to naturer – en guddommelig og en menneskelig, men *én* person. Synet på Kristi natur kom til å skape langvarig strid og er betegnet som *den kristologiske strid*. Den kristologiske strid ble både aktivert og opprettholdt i kampen mot kjettersk lære. Mange grupperinger ble kalt kjettere. Blant de mest forhatte var arianerne, monofysittene og nestorianerne. Statsmakten blandet seg inn i kirkelige lærespørsmål på syv økumeniske konsiler fra perioden 325-787.⁵⁵ I en slik kontekst med dogmestrid hører forestillingen om Kristus i dødsriket hjemme. Hva som skjedde med Kristi natur da han steg ned i dødsriket tok lang tid å få klarhet i.

4.2 Dogmestrid og billedframstilling

Helt fra det 2. århundre hadde teologene vært opptatt av at Kristus etter korsfestelsen brøt helvetets porter og satte Adam og andre innestengte sjeler fri. Først rundt år 700 finner motivet veien inn i billedkunsten. Den "kristologiske strid" satte begrensninger for hva som kunne framstilles visuelt. Selv om kirkemøtet i Kalkedon hadde vedtatt "Kristi doble natur", gjenstod en rekke ubesvarte spørsmål. "Det ubesvarte" handlet blant annet om hvordan *forholdet mellom* den guddommelige og menneskelige natur skulle oppfattes. Sentrale spørsmål var om de to naturer var forenet eller adskilt fra hverandre, og om hvordan den guddommelige natur ble påvirket av død og lidelse. Videre ble nyanser om guddommelig vilje og energier, synet på *Logos* og hypostatisk enhet diskutert. Stridighetene pågikk gjennom århundrer.

Striden fikk store konsekvenser for billedkunsten. Risikoen for å framstille kjettersk lære gjennom bilder var stor. Bilder ble derfor oppfattet som "farlige og kontroversielle". Dette førte til at en lang rekke motiver ble holdt utenfor billedkunsten. Bilder som viser "Kristi liv og virke", der han underviser eller utfører mirakler, var relativt uberørt av striden om Kristi doble natur og var mindre komplisert å framstille. Vanskeligere var det med motiver som omhandlet Kristi lidelse, død og oppstandelse. Slike motiver var direkte berørt

⁵⁴ Tarald Rasmussen og Einar Thomassen, *Kristendommen: En historisk innføring*, (Oslo: Universitetsforlaget, 2000), 99-103.

⁵⁵ De syv økumeniske konsiler er: Nikea 325, Konstantinopel 381, Efesos 431, Kalkedon 451, Konstantinopel, 553, Konstantinopel 680 og Nikea 787.

av den kristologiske strid. Før Kristus i dødsriket kunne framstilles i bilder, måtte alle *nyanser* i ”to-natur-læren” være klart definert.⁵⁶

Alle dogmatiske diskusjoner, konflikter og nyanser om Kristi natur er ikke reflektert i kunsten. Isteden unngikk man det dogmatisk kompliserte ved å *alludere* til oppstandelsen med motiver som *ikke* inkluderte Kristus. Oppstandelsen kunne framstilles symbolsk med Kristus-monogrammet, *Fugl Fønix* eller ved å vise Kristi tomme grav med et enkelt kors. Et annet motiv var *Myrophores* dvs. Kvinnene ved graven som formidler oppstandelsen uten å framstille Kristus. Dette motivet lå derfor utenfor det dogmatiske minefelt. Myrophores hadde vært i bruk siden det 3. århundre,⁵⁷ og forble viktigste oppstandelsesmotiv helt til Kristus i dødsriket, eller *Anastasis* som det heter i øst, senere overtok.

Selv om de eldste bevarte framstillingene er fra omkring år 700, utelukker ikke det at motivet kan være langt eldre. Billedframstillinger kan ha gått tapt for eksempel under ikonoklasmen.⁵⁸ Enkelte forskere skriver at motivet kan være skapt mellom 300 og 600-tallet, og at rene tilfeldigheter gjør at disse ikke er bevart.⁵⁹ Andre forskere mener motivet først oppstod rundt år 700.

Anna D. Kartsonis argumenterer for at billedmotivet trolig oppstod i øst på slutten av det 7. århundre, og at Roma adopterte ikonografien kort tid etter.⁶⁰ Ett av argumentene for å tidfeste motivet så vidt sent, er at motivet ikke er omtalt i et så sentralt verk som *Hodegos* skrevet av Anastasius Sinaites i siste halvdel av det 7. århundre. Boken er en ”guide til den rette tro”, der forfatteren tar opp temaet om hvordan Kristi død og oppstandelse skal framstilles verbalt, skriftlig og visuelt. Han viser til en rekke billedmotiv med kors, grav og korsfestelse. Anastasis som *billedmotiv* blir ikke nevnt, til tross for at *hendelsen* i dødsriket trekkes fram eksplisitt. I kampen mot kjetterne ser Anastasius Sinaites Kristi natur i lys av nedfarten til dødsriket. Han skriver: ”La oss spørre Adam og alle de oppstandne og la dem fortelle hvordan de så og opplevde Kristus i Hades, i hva slags legeme, natur eller skikkelse han ankom underverdenen?”⁶¹ Hendelsen i dødsriket brukes i en søken på å klargjøre Kristi

⁵⁶ Det var langt flere billedmotiv som ble berørt av den kristologiske strid. Det gjaldt f.eks. Korsfestelsen. I flere århundrer var korsfestelsen vist med den *levende* Kristus fordi *Logos* var upåvirket av død og lidelse. Å vise den *døde* Kristus på korset krevde en mer nyansert kristologisk forståelse og kom som billedmotiv først på slutten 7. århundre. Jf. Kartsonis, *Anastasis*, 40

⁵⁷ André Grabar, *Christian iconography: A study of its origin*, (London: Routledge & Kegan Paul, 1969), 19.

⁵⁸ Ikonoklasmen (av *ikonoklast*- billedstormer) betegner den billedstrid som pågikk i det bysantinske området spesielt i perioden 730-843 da figurative bilder var forbudt. Mye eldre kunst ble brent eller overmalt.

⁵⁹ Per Jonas Nordhagen, ”Kristus i dødsriket”, *Kirke og Kultur*, nr 57 (1974), 168.

⁶⁰ Kartsonis, *Anastasis*, 81.

⁶¹ *Ibid.*, 60.

natur. At forfatteren overhodet ikke nevner Anastasis som billedmotiv, kan indikere at det ennå ikke var skapt.

To konsiler på slutten av 600-tallet blir også trukket fram som avgjørende faktorer for at Anastasis kunne vokse fram som billedmotiv. Det var det 6. økumeniske konsil i Konstantinopel 680-681 og konsilet i Trullo 691. Her ble oppfatningen om Kristi natur, i perioden fra korsfestelsen til oppstandelsen, klart definert. Konklusjonen om Kristi natur lød slik: ”Kristi kropp og sjel var adskilt fra hverandre, men hypostatisk forenet med Logos”.⁶² Det var altså Kristi *sjel*, forenet med Logos, som dro til Hades’ rike. Med en slik kristologisk forståelse var grunnen beredt, og Anastasis kunne finne veien inn i billedkunsten.

4.3 Begrepene *Anastasis* og *Descensus*

Det råder stor enighet om at motivet Kristus i dødsriket har bysantinsk opprinnelse under navnet *Anastasis*. Ordet *anastasis* er gresk og betyr *oppstandelse* eller *reise opp*. Ordet henspiller både på Kristi oppstandelse og på oppreisningen av Adam. Ved at oppreisningen av Adam blir gjort til bildets hovedinnhold, konstitueres et visuelt bevis for at menneskehetens lovede frelse er muliggjort ved Kristi seier over døden. Bysantinske bilder er som regel akkompagnert av inskripsjonen *Anastasis* (fig. 24, 25, 26).

Ordet *anastasis* er antonymt med det latinske *descensus* som betyr *nedstigning*. Ordet *descensus* ble kjernen i den vestlige betegnelsen *descensus Christi ad inferos*. *Anastasis* og *descensus* ble brukt tilnærmet synonymt for billedframstillingene, henholdsvis i øst og vest. Ved at motivet i øst ble gitt navnet *Anastasis*, var motivet allerede ved sitt navn tillagt overlegen teologiske betydning. Kanskje kan ordenes betydningsforskjell ha bidratt til at motivet i øst alltid framstod som det viktigste, og nærmest eneste, oppstandelsesmotiv. I vest blir *Kristi nedstigning til dødsriket* eller *descensus Christi ad inferos*, etter hvert forent til fordel for motivet *Kristi oppstandelse fra graven*.

4.4 De eldste billedframstillinger av *Anastasis*

De eldste bevarte *Anastasis*-framstillinger er to fresker fra S. Maria Antiqua i Roma fra pave Johannes VII’s pontifikat i tiden 705-707. Freskene er svært fragmentariske, og forskningen har i stor grad basert seg på Wilperts gjengivelser utført tidlig i det 20. århundre (fig. 16, 17).

⁶² Ibid., 40.

I tillegg kjenner man en tegning av Grimaldi som viser Anastasis som del av en billedsyklus fra pave Johannes VII's oratorium i den gamle Peterskirken (fig. 18).

I alle de tre nevnte framstillingene er dramaets viktigste aktører Kristus, Adam og Hades. Kristus er omsluttet av en strålende mandorla. Mandorlaen er en ytre manifestasjon av den usynlige guddommelige essens. Typiske trekk er også at Kristus holder en skriftrull i venstre hånd. Han strekker seg fram mot venstre og tar Adam ved hånden og trekker ham opp fra graven eller sarkofagen. At Kristus tar Adam ved hånden gir assosiasjon til Guds skapelse av det første mennesket. I Anastasismotivet finner *gjenskapelsen* etter syndefallet sted. Hvis Eva er inkludert, spiller hun en underordnet rolle i frelsesakten, og er plassert bak Adam. Hades ligger maktesløs under Kristus. Bortsett fra at Hades selv er framstilt som en mørk figur, er det intet som identifiserer stedet som mørkt og skrekkinngytende.

Freskene i S. Maria Antiqua er begge plassert i tilknytning til "utgang og inngang" (fig. 15). De er derfor tolket i relasjon til en type "portalikonografi" med sterke bånd til tidligere keiserkult og seremoniarkitektur. Anastasisfreskene kan ha hatt som oppgave å akkompagnere og forsterke budskapet i keiserlige tilbedelsesbilder.⁶³ Lokaliseringen av freskene ga budskapet både religiøs og politisk autoritet.

Freskenes plassering ved "inngang og utgang", kan også være ment å gi assosiasjoner til "The Great Entrance" eller "den åpne dør" og ødeleggelsen av Hades' port. Nøkkelen til å forstå denne "dørsymbolikken" ligger i Salme 24(23).⁶⁴ Salmen innledes med disse ord: "Løft, I porter, eders hoder, og løft eder, I evige dører, så herlighetens konge kan dra inn".⁶⁵ Salme 24 er av stor betydning for motivet gjennom hele middelalderen, både litterært og ikonografisk. Bruken av Salme 24 vil jeg flere ganger komme tilbake til i avhandlingen.

Freskene i S. Maria Antiqua og Anastasis fra billedsyklusen til pave Johannes VII's oratorium i den gamle Peterskirken, er de eneste reflekser fra den tidlige ikonografien til det nye og vitale oppstandelsesmotivet. Med Anastasis framstilles Kristi seier over Døden eller Hades og oppreisningen av Adam. Menneskehetens oppstandelse og gjenforeningen med

⁶³ Nordhagen, "Kristus i Dødsriket", *Kunst og Kultur*, 173.

⁶⁴ Salmenumrene refererer henholdsvis til protestantisk og katolsk bibel. Katolsk bibelreferanse står i parentes.

⁶⁵ Forbindelsen mellom "The Great Entrance" og salme 24 har en lang tradisjon i øst. Opprinnelig var ritualet knyttet til påskefeiringen, men ble etter hvert en del av søndagsliturgien. Salme 24 inngikk også i ritualet ved innvielsen av en ny kirke eller nytt alter. Da gikk den geistlige prosesjonen med relikviene til den nye kirken, banket på kirkedøren og resiterte salme 24 sammen med biskop og kor. Robert F. Taft, *The Great Entrance: A history of the transfer of gifts and other preanaphoral rites of the Liturgy of St. John Chrysostom*, (Roma: Pont. Institutum Studiorum Orientalium, 1978), 108-110.

Gud har fått et visuelt uttrykk. De tre framstillingene står alle i en østlig tradisjon.

Ikonografien var ingen lokal oppfinnelse, men sannsynligvis importert fra Konstantinopel.⁶⁶

Etter at Anastasis hadde funnet sin visuelle uttrykksform, ble det raskt akseptert som et viktig motiv i kristologiske billedsykluser. Flere skriftlige kilder fra første halvdel av det 8. århundre bevitner dette. Pave Gregor II skriver til keiser Leo III at Anastasis har plass mellom Gravleggingen og Kristi himmelfart i en syklus. I et annet brev framhever paven betydningen av å framstille ”Kristi frivillige lidelse, ødeleggelsen av Hades og den oppstandnes himmelfart”.⁶⁷ Kristus i dødsriket er det eneste oppstandelsesmotivet paven nevner. Dette bevitner motivets betydning.

I det norske billedmaterialet er også Kristus i dødsriket del av en billedsyklus, og hovedaktørene er de samme som i de eldste framstillingene i Roma. Likevel er de norske framstillingene ganske annerledes i uttrykk og ikonografiske detaljer. Et noe større slektskap kan vi derimot finne med framstillingene i Roma fra det 9. århundre.

4.5 Roma i det 9. århundre

Fra det 9. århundre er flere Anastasisframstillinger fra Roma kjent, dels bevart og dels kjent via overleverte tegninger (fig. 19-23). De aktuelle verkene er: En mosaikk i St. Zeno-kapellet i S. Prassede (817-824), en freske fra ”The House of Giovanni e Paolo”(Casa Romana), to fresker fra underkirken i St. Clemente (847-855 og 875-900) og en bevart tegning av Grimaldi som viser deler av de tapte freskene fra den gamle Peterskirken (slutten av 800-tallet).⁶⁸

Hovedaktørene er de samme som på 700-tallet: Kristus, Adam og Hades. Kristus framtrer i mandorla og Adam frelses ut først. Der Hades er inkludert, ligger han under Kristi føtter. Adam trekkes enten opp fra sarkofagen eller ut fra en hule eller grotte – eller rett og slett fra ”et mørke” kalt *tenebrae*. Likevel er billeduttrykket noe endret på disse 100-150 år. Ikonografien preges generelt av at ”øst møter vest”. Skjematiseringen er større, underverdenen framtrer gradvis mer skremmende og persongalleriet er i ferd med å bli utvidet. I tillegg merkes ansatsene til vektlegging av det eskatologiske. Mer spesifikke endringer er at bokrullen i flere tilfeller er skiftet ut med et kors. Dette understreker at frelsen

⁶⁶ Kartsonis, *Anastasis*, 70.

⁶⁷ Ibid., 69.

⁶⁸ Deler av mosaikken i St. Zeno-kapellet er skjult av marmorutsmykninger som er blitt tilføyd senere. Av Anastasisfresken i ”The House of Giovanni e Paolo” er stort sett bare Kristus-skikkelsen bevart. Fordi ”The House of Giovanni e Paolo” er mindre kjent enn de nevnte kirkene, kan det opplyses at huset ligger nedenfor, og delvis under kirken Santi Giovanni e Paolo på Celio-høyden.

er gjort mulig ved Kristi lidelse og død. Et annet dominerende trekk er at Kristus har skiftet aktivitetsretning fra venstre mot høyre, dvs. at Kristus er vendt mot høyre da han tar i mot Adam. En forklaring på at aktivitetsretningen er endret, kan være at motivet nå hyppig inngår i billedsykluser og derved følger leseretningen.

I enkelte av freskene begynner underverdenen å få karakter av et helvete, hvilket er et typisk vestlig trekk. I Anastasis II i St. Clemente er underverdenen forsynt med flammer, og stedet framtrer derved mer skremmende (fig. 21). I øst er det ingen referanser til Hades' rike som helvetet. I øst er helvetet forbundet med dommedag, og holdes strengt atskilt fra Kristi frelsesgjerning i Hades' rike. I overnevnte freske er også Hades blitt mer "pågående". Dette vises ved at den lille, mørke skikkelsen i et siste desperat forsøk prøver å holde igjen Adam ved å gripe ham om hælen. Hades begynner å framtre som en djevel, men er fortsatt et menneskelignende vesen. I Anastasis I i St. Clemente befris Adam og Eva ut fra en mørk hule som minner om et åpent gap (fig. 20). Også i Anastasis fra syklusen i Peterskirken har Hades' rike en utforming som minner om konturene av en udyrkjeft (fig. 23).

I St. Zeno-kapellet er persongalleriet utvidet (fig. 19). I tillegg til Adam og Eva er en engel og kong Salomo og kong David inkludert. Kongene kom til å bli et kjennetegn ved mellombysantinske framstillinger, men ble sjelden eller aldri adoptert i vest.⁶⁹ Derimot er engelen som ledsager Kristus et motiv som ble videreført til vestlig ikonografi, men utelatt i øst (fig. 36, 39, 40). Alle personer, både Kristus og "de hellige", er framstilt med klær.

Tre av de fem nevnte Anastasisframstillingene inngår i en billedsyklus med Kristi lidelses- og oppstandelseshistorie. Mosaikken i St. Zeno-kapellet og Anastasis II i St. Clemente opptrer derimot uavhengig av en syklus (fig. 19, 21). De har plass i hvert sitt begravelleskapell og framhever derved det eskatologiske. Anastasis benyttes her som hentydning til "oppstandelsens håp" for de som var gravlagt i kapellet. I Anastasis II i St. Clemente er det også inkludert et portrett av en geistlig til venstre for Kristus. Portrettet forestiller trolig St. Cyril som er begravet ved alteret like ved.⁷⁰ Dette kan tolkes som et *commendatio animae*, dvs. "en bønn om frelse for den avbildedes sjel".⁷¹ *Commendatio animae* er det liturgiske leddet i forbindelse med gravferd der presten overgir eller

⁶⁹ Om hellige personers inntreden i billedmotivet jf. kapittel 4.6 Anastasis i mellom- og sen bysantinsk kunst.

⁷⁰ John Osborne, *Early mediaeval wall-paintings in the lower church of San Clemente, Rome*, (New York: Garland, 1984), 197.

⁷¹ Kartsonis, *Anastasis*, 84.

”anbefaler” den avdødes sjel i Guds hånd og til englenes og helgenenes omsorg. Dette ritualet ble også brukt i norsk middelalderliturgi.⁷²

Samlet sett viser framstillingene fra Roma i det 9. århundre mange trekk som vi senere finner igjen i det norske billedmaterialet. Det gjelder blant annet at Kristus holder kors i den ene hånden, at aktivitetsretningen går mot høyre og at dødsriket er forsynt med flammer. Selv om ”helvetespreget” i Norge, og i vest generelt, blir mer framtrædende etter hvert, ser vi ansatsene allerede i Roma i det 9. århundre. Ingen av de norske framstillingene er spesifikt knyttet til begravelsskapell, men det eskatologiske trer fram på andre måter.⁷³

4.6 Anastasis i mellom- og senbysantinsk kunst

Den mellombysantinske perioden varer fra ikonoklasmens slutt i 843 og fram til 1204 da korsfarerne plyndrer Konstantinopel. Den senbysantinske perioden er tidfestet fra 1204 til 1453 da Konstantinopel faller for tyrkerne.

I den mellombysantinske perioden blir Anastasis del av den ”fortattede Kristus-syklus” som består av tolv scener fra Kristi liv.⁷⁴ Anastasis blir det liturgiske ”festbilde” og opptrer ofte som oppstandelsens eneste motiv. Hva kjennetegner Anastasis i denne perioden? Hvordan er ikonografien endret? De viktigste endringene vises ved å beskrive bildenes ”hellige persongalleri” og hvordan Hades’ rike er utformet.

Kristus dominerer komposisjonene. Han framtrer som regel omgitt av en mandorla, men kan også framtre uten. Mandorlaen uttrykker det åndelige og den guddommelige vilje og energi ved Kristi sjel. Kristi ”guddommelige kraft” kommer også til uttrykk ved at dødsriket fylles av ”et åndelig sus” som får Kristi kjortel til å blafre (fig. 25, 26). Det er ikke ved muskelkraft han redder ut sine hellige, og korset brukes ikke som fysisk våpen slik vi av og til kan se i vest (fig. 41). Det er den *åndelige kraft* som er visualisert. Dette er også framhevet ved en bakgrunn gjerne i gull eller blått.

Adam og Eva opptrer som regel sammen i billedscenen, men fokus er lagt på frelsen av Adam. Eva er gjerne plassert bak Adam med en ydmyk holdning og en bedende gest. Hennes hender er gjerne tildekket (fig. 24, 25). Selv i de symmetriske Anastasiskomposisjonene, der Adam og Eva er plassert en på hver side av Kristus, opprettholdes Evas underordnede

⁷² Jan Henrik Schumacher, *Kirkehistorisk latinleksikon: Begreper fra middelalderens kirke- og klosterliv*. (Oslo: Spartacus, 2002), 63.

⁷³ Jf. bl.a. kapittel 7.5 Allusjon til Dommedag.

⁷⁴ Den ”fortattede Kristus-syklus” bestod tradisjonelt av: Bebudelsen, Kristi fødsel, Frambæringen i tempelet, Kristi dåp, Transfigurasjonen, Oppreisningen av Lasarus, Inntoget i Jerusalem, Korsfestelsen, Anastasis, Kristi himmelfart, Pinseunderet og Marias død. Jf. Epstein og Schwartzbaum, *Tokali Kilise*, 45.

betydning. Kristi blikk er enten rettet mot Adam eller mot betrakteren. Adam trekkes vanligvis opp ved Kristi høyre hånd, hvilket indikerer en forrang. Hierarkiet fra skapelsesprosessen avspeiles i "re-skapelsesprosessen" som nå finner sted. Eva er den eneste kvinnelige medaktør i Anastasis og framstår som "alle kvinners mor". I sen- og postbysantinsk kunst er Adam og Eva noe mer likeverdig framstilt i frelsesakten. Det kan forklares ut fra en voksende Mariakult, der Maria løftes fram som "den nye Eva".⁷⁵

Kong David og kong Salomo, som allerede var inkludert i St. Zeno-kapellet (fig. 19), blir blant de viktigste medaktører i Anastasis (fig. 24, 25). David og Salomo er vesentlige representanter for "de rettferdige", men i tillegg framhever de Kristi avstamning fra "Davids hus og ætt". Konsilet i Nikea i 787 oppfordret til å framheve Kristi menneskelige natur ved å referere til hans "davidske avstamning". Dette var et sentralt aspekt for å forklare inkarnasjonen. Ofte er kongene de eneste medaktører i tillegg til Kristus, Adam og Eva (fig. 25). Kongene er som regel plassert ved siden av hverandre. De er utstyrt med vakre kapper og kroner eller diadem. David er vanligvis framstilt ung og skjeggløs. Salomo er framstilt som gammel mann med skjegg.

Døperen Johannes blir for første gang inkludert i billedframstillingen i Tokali Kilise i Kappadokia omkring år 950.⁷⁶ I Anastasismosaikken i Dafni ser vi døperen Johannes sammen med David og Salomo (fig. 24). En allusjon til dåpens mysterium ligger alltid implisitt ved framstilling av døperen Johannes. Døperen er "den som går foran Kristus" både på jorden og i Hades' rike. Fra det 11. århundre er Johannes en av de hyppigst framstilte "medaktører" i Anastasis. Døperen identifiseres ved sin kamelhårskappe og en gest rettet mot Kristus.

Abel gjør sin inntreden i billedmotivet i det 11. århundre. Abel var gjeter, og hans offer er sammenlignet med offeret av "Guds lam" dvs. Kristus.⁷⁷ Abel var også den første som led en urettferdig død. Abels martyrium er derfor sammenlignet med Kristi martyrium. Abels blod er en forløper for Kristi blod. Abel og Kristus står som *typer* og *antityper*. **Abel forstås som** "typen" og Kristus som "antitypen". Abel var mennesket, mens Kristus var både menneske og Gud. Abel framstår som en viktig forløper for alle Kristus-etterlignere eller *Christomimetes*.⁷⁸ Pseudo-Ephiphanius' homilie presenterer Abel tidlig på listen over de som

⁷⁵ Hugo Buchthal, *The "Musterbuch" of Wolfenbüttel and its position in the art of the thirteenth century*, (Wien: Verl. d. Osterr. Akad. d. Wiss., 1979), 20.

⁷⁶ Kartsonis, *Anastasis*, 169.

⁷⁷ George Ferguson, *Signs and symbols in Christian art: With illustrations from paintings of the Renaissance*, (New York: Oxford University Press, 1961), 51.

⁷⁸ Kartsonis, *Anastasis*, 210.

ble holdt sperret inne i Hades' rike. I Chorakirken i Istanbul (1310-1320) figurerer Abel som del av "det hellige kollegium". Abel er framstilt med stav bak sin mor Eva (fig. 26).⁷⁹

Topografien i Hades har i tidlige billedframstillinger karakter av en hule, grotte eller det mørke *tenebrae*. Etter hvert blir det topografiske mer utformet som en revne eller bergkløft i jordens indre, slik vi for eksempel ser det i Chorakirken (fig. 26). I det Kristus trer inn i dødsriket "revner" Hades' rike i to. De to fjellene som flankerer Kristus gir assosiasjoner til Moses flankert av "det todelte Rødehav". Slik Moses befri israelittene fra faraos tyranni og leder dem til Det lovede land, slik befri Kristus de rettferdige sjeler bort fra død og fangenskap og leder dem inn i Paradis. Helt fra tidligkristen tid hadde effekten av Moses' stav og Kristi kors blitt sammenholdt. Bakgrunnen i gull eller blått henspiller på det lys som fulgte Kristus da han steg ned i dødsriket. For første og eneste gang ble underverdenen fylt av lys. Det som tydeligst framhever stedet som dødsriket, er at Adam og Eva stiger opp av sine sarkofager.

Hades, dødsrikets hersker eller Satan, er gjerne framstilt som en menneskelignende figur som ligger maktesløs eller lenket under Kristi føtter (fig. 24). Det er heller ikke uvanlig at dødsrikets hersker er utelatt og kun representert ved "et mørke" (fig. 25). Seieren over ham er i tillegg vist ved nedslåtte dører og porter, og ved at hengsler og bolter ligger strødd rundt. Utover allerede nevnte endringer i persongalleri og topografi, ligger variasjonene på det kompositoriske plan. Kjernen i motivet er beholdt gjennom århundrer.

Beskrivelsene av mellom- og senbysantinske framstillinger viser at øst og vest har gått hver sin vei ikonografisk. Den bysantinske, eller spesifikt *østlige* tradisjon er fast etablert, og i mange henseende forskjellig fra motivets tidlige fase i Roma i det 8. og 9. århundre. Gjennomgangen av de bysantinske bildene tydeliggjør sentrale aspekter ved de norske bildene, nettopp ved deres forskjellighet. De mest iøynefallende forskjeller ligger i underverdenens persongalleri og topografi. Et fellestrekk ved både østlige og vestlige framstillinger er imidlertid at "skaren av hellige" er blitt større. Men i øst er de påkledd, og mange av dem er identifiserbare. I øst er "de hellige" satt inn i billedmotivet med en dogmatisk begrunnelse og gitt en klar meningsbærende funksjon.

Hvorfor utelates alle disse identifiserbare personene i vest? Og hvorfor framstilles underverdenen så ulikt? Øst og vest formidler budskapet om Kristus i dødsriket forskjellig og vitner om ulike teologiske overbygninger. Den østlige teologi, representert ved Den ortodokse

⁷⁹ Chora-kirken er i dag museum. Den har tidligere også vært moské under navnet Kariye Djami.

kirke, fokuserte på andre aspekter enn Den katolske kirke. Disse forskjellene ble ytterligere stadfestet etter ”Det store skisma” i 1054. Østkirken har gjennom alle år fokusert sterkere på mysteriehandlinger, på menneskets guddommeliggjøring og på ”Åndens vesen” enn Vestkirken. Læren om arvesynden fikk liten tilslutning i øst. Her tegnes ikke ”det falne mennesket i den augustinske vesterlandske tradisjons dystre farger”.⁸⁰ På hvilken måte *syndsaspektet* påvirker den vestlige framstilling av Kristus i dødsriket blir et tilbakevendende tema i avhandlingen.

4.7 Fire kompositoriske varianter

Forskningen på Anastasismotivet tok til med G. Millet på slutten av det 19. århundre. Han stadfestet at tre kompositoriske varianter var etablert allerede i det 9. århundre. C.R. Morey bygde videre på Millets forskning og analyserte og organiserte de tre kompositoriske typene ytterligere. Senere definerte K. Weitzmann en fjerde kompositorisk type. De fire typene skiller seg fra hverandre fortrinnsvis ved Kristi positur og hvordan han forholder seg til Adam, og er uavhengig av antall hellige medaktører. Nedenfor gis en kort oversikt over de fire kompositoriske typene.

Komposisjonstype 1 er den eldste komposisjonsformen av Anastasis og oppstod i pre-ikonoklastisk tid. Den kjennetegnes ved at Kristus er direkte henvendt mot Adam. Kristus tarurfaderen ved hånden og trekker ham opp fra sarkofagen eller jorden. I de eldste framstillingene holder Kristus en skriftrull. Skriftrullen skiftes senere ut med korset som han da holder framfor seg. Korset står således midt mellom Kristus og Adam. Korset tydeliggjør at det er ved korset frelsen oppnås. Adam kan bare komme til Kristus ved å passere korset.⁸¹ Kristus har gjerne satt sin fot på den beseirede Hades. Om aktivitetsretningen går mot høyre eller venstre er underordnet. Denne typen ble av Weitzmann kalt ”den narrative typen”. Eksempel på type 1 er freskene i S. Maria Antiqua og St. Clemente (fig. 16, 17, 20, 21).

Komposisjonstype 2 kjennetegnes ved at Kristus med sin kroppsholdning er vendt bort fra Adam. Særlig tydelig sees dette ved at Kristi føtter er satt i posisjon ut av dødsriket. Blikk og overkropp kan likevel fortsatt være rettet mot Adam. I denne komposisjonstypen trekker

⁸⁰ Einar Molland, *Kristenhetens kirker og trossamfunn*, (Oslo: Gyldendal 1976), 27.

⁸¹ Birute Arendarcikas, Lawrence Cross, Brendan Cooke og Joseph Leach, *Anastasis: Icon, Text and Theological Vision*, Australian EJournal of Theology, 2006.
http://dlibrary.acu.edu.au/research/theology/ejournal/aejt_7/cross.htm, 9 (oppført 3.11. 2007).

Kristus også Adam opp fra sarkofagen eller jorden, men til forskjell fra type 1, beveger altså Kristus seg ut fra dødsriket med Adam etter seg. Kristus holder nå Adam fortrinnsvis ved sin venstre hånd. I sin høyre hånd holder Kristus korset foran seg i triumf.

Weitzmann kalte denne typen for ”renessansetypen”. Den oppstod i den såkalte ”makedonske renessanse”, og Kristi *kontrapost-stilling* er åpenbar.⁸² Eksempel på type 2 er Anastasis-mosaikken i klosteret Hosios Lukas i Fokis (fig. 25).

Type 1 og 2 er klart beslektet fordi de begge viser selve frelseshandlingen i dødsriket. Men der type 1 framholder korset som formidler av frelsen, viser type 2 korsets triumf. I begge typene er Eva, med sin bedende gest, plassert bak Adam og spiller en underordnet rolle i frelsesdramaet.

Komposisjonstype 3 kjennetegnes ved at Kristus er frontalt framstilt med armene strukket ut mot Adam og Eva som vanligvis er plassert én på hver side av Kristus. Komposisjonen er strengt symmetrisk, statisk og mindre narrativ enn framstillingene i type 1 og 2. Adam og Eva er allerede frelst ut. Det er frelsens faktum, snarere enn prosessen, som er vektlagt. Fokus er lagt på den mektige Kristus-skikkelsen som er omkranset av en mandorla. Korset er ofte utelatt. Det formale ved komposisjonen minner om måten Transfigurasjonen er komponert på. I tilfeller der Adam og Eva er plassert på samme side av Kristus, opprettholdes den strenge symmetrien med en gruppe konger eller profeter på den andre siden. Komposisjonstype 3 ble aldri så populær som de øvrige, og er mest kjent fra manuskriptilluminasjoner i psaltere og liturgiske bøker. Den er ikke brukt i monumentale kirkeutsmykninger.⁸³ Weitzmann kalte denne typen ”den dogmatiske typen”. Den var av Xyngopoulos tidligere karakterisert som ”strengt teologisk”. Han kalte den for ”den hymnologiske typen” fordi den skulle være inspirert av en hymne av Johannes av Damaskus.⁸⁴ Eksempel på denne typen er Anastasis i manuskriptene *Chloudov Psalter* og *Gospel Lectionary Ivion* (fig. 27, 28).

Komposisjonstype 4 er kjent fra utsmykninger først fra det 13. århundre. Denne typen kjennetegnes ved en kombinasjon av type 2 og 3. Her frelses for første gang både Adam og Eva ut fra sine sarkofager samtidig. Adam og Eva flankerer Frelseren tilnærmet symmetrisk. Men Kristus er ikke frontalt framstilt som i type 3. Her er klare reminisenser fra type 2, der

⁸² Engelbert Kirschbaum, Günter Bandmann og Wolfgang Braunfels, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, (Rom: Herder, 1968), volume 2, s.v. ”Höllenfahrt Christi”, 324.

⁸³ Kartsonis, *Anastasis*, 164.

⁸⁴ *Ibid.*, 9.

Kristus er på vei ut med Adam etter seg. Både blikk og energi framhever frelsen av Adam. Eva er nærmest bare ”hengt ved”. Kristus har ingen ledig hånd for korset i denne typen. Istedenfor danner ofte de nedbrutte dørene i dødsriket et skråstilt kors eller ”Andreaskors”. Dette er forøvrig et element som også er brukt i flere av de andre komposisjonstypene. Eksempel på type 4 er Anastasisfresken i Kristus-kirken i Verria i Hellas (fig. 29).

I senere bysantinsk kunst framstilles imidlertid frelsen av Adam og Eva mer likeverdig i denne komposisjonstypen. Fresken i Chorakirken i Istanbul illustrerer dette (fig. 26). Økt fokus på Maria henger som tidligere nevnt sammen med en voksende Mariakult, der Maria tolkes som ”den nye Eva”. Komposisjonstype 4 er den vanligste typen i sen- og postbysantinsk tid.

Enkelte teologer mener komposisjonstypene fokuserer på forskjellige aspekter ved oppstandelsen og frelsen og vektlegger ulike teologiske visjoner. Kort oppsummert er det uttrykt slik: ”I den første er frelsen muliggjort ved korset, i den andre er frelsen oppnådd og vi ledes til Paradis, i den tredje har oppnådd frelse ført til tilbedelse og i den fjerde er mennesket guddommeliggjort”.⁸⁵

Komposisjonstype 1 og 2 er begge vanlige i vest. Mitt inntrykk er at type 1 er mest utbredt, selv om type 2 opptrer hyppig i engelske manuskripter. Alle de bevarte framstillingene fra Roma sorterer også inn under komposisjonstype 1. Komposisjonstype 3 og 4 har jeg aldri sett i vestlig kirkeutsmykning. Jeg kjenner dem heller ikke fra engelske manuskripter. Derimot er type 4 benyttet i flere saksiske psaltere (fig. 30), kanskje under innflytelse fra *Wolfenbütteler Musterbuch* fra 1230-1240 som viser Anastasismotivet basert på komposisjonstype 4 etter bysantinske forbilder.⁸⁶

I engelsk materiale finnes imidlertid en del framstillinger som ser ut til å være en kombinasjon av type 1 og type 2. Her er Kristus klart i posisjon ut av dødsriket med Adam i sin venstre hånd som i type 2, men korset er støtt inn i helvetesgapet og fungerer som mellomledd mellom Adam og Kristus, hvilket er en reminisens fra type 1. Korset viser i denne kombinasjonstypen både til frelse og triumf (fig. 44).

Hvordan er de norske billedframstillingene komponert? De fleste er opplagt basert på komposisjonstype 1. Men Årdal II og Røldal skiller seg ut. Årdal II har klare elementer fra

⁸⁵ Arendarcikas, Lawrence, Cross, Cooke og Leach, *Anastasis: Icon, Text and Theological Vision*, http://dlibrary.acu.edu.au/research/theology/ejournal/aejt_7/cross.htm, 19. (Oppsøkt 3.11.2007).

⁸⁶ Buchthal, *The "Musterbuch" of Wolfenbüttel and its position in the art of the thirteenth century*, fig.9.

type 2 (fig. 8). Selv om ikke Kristus ”er på full fart ut fra dødsriket med Adam etter seg ved hånden”, ser vi at Kristi ben er satt i posisjon *ut* fra dødsriket og at korset har plass *til venstre* i bildet, dvs. står *foran Kristus i triumf*. Altså ikke som mellomledd mellom Adam og Kristus. Kristus tar også i mot Adam med sin *venstre* hånd. Alt dette identifiserer Årdal II som komposisjonstype 2. I Røldalfrontalet mangler Kristi frelsende gest, men kroppsholdning, føttenes posisjon og korsets plassering som mellomledd mellom Adam og Kristus, gjør at det sorterer inn under komposisjonstype 1 (fig. 2).

Komposisjonstype 1 og 2 ga rom for det narrative der dramaet i dødsriket effektivt kunne framstilles. Vestens billedspråk formidler frelsesbudskapet på en instruktiv og forståelig måte, og fungerte godt for menigheter som ennå ikke hadde lang fartstid med kristentroen. Vestkirken valgte et mer narrativt billedspråk enn Østkirken. I vest er handlingen gitt et materielt og fysisk uttrykk. At Kristus kjemper som en kriger eller bruker korset aktivt som våpen illustrerer dette (fig. 41).⁸⁷ Som tidligere nevnt vektlegges den åndelige kraft sterkere i øst.

4.8 Lån fra imperial ikonografi

I det 20. århundre fulgte en rekke studier av Anastasis der to skoler fokuserte på ulike aspekter ved motivet. Den ene retningen analyserte motivet i relasjon til skriftlige kilder.⁸⁸ Den andre retningen fokuserte på motivets tilknytning til imperial senromersk ikonografi. Sistnevnte retning er representert ved André Grabar og en rekke senere forskere.⁸⁹ Det er imidlertid ikke tette skott mellom disse retningene, men handler om hva forskerne har rettet sitt fokus mot.

Grabar argumenterer for at de tidlige Anastasisframstillingene bygger på romersk triumfikonografi. Han formulerte en teori om at Anastasis var en syntese av to imperiale motiver. Det ene av de imperiale motivene viser keiseren som tramper på en nedkjempet fiende. Det andre motivet viser hvordan keiseren befri en by eller provins representert ved en allegorisk skikkelse. I følge Grabar er Anastasismotivet en replikk av denne allegoriske frigjøringsframstilling fra senantikk kunst.⁹⁰ I motivet Kristus i dødsriket har Kristus tatt keiserens plass i frigjøringsakten og tyrannen er omskapt til Hades. Innbyggerne fra den erobrede by er erstattet med Adam og Eva. Også Kristi seiersfane er trolig lån fra

⁸⁷ Jf. kapittel 7.1 Kampmotivet.

⁸⁸ Jf. kapittel 6 Kristus i dødsriket i lys av skriftlige kilder.

⁸⁹ Forskere som i denne sammenheng ligger tett opp til Grabar er f.eks. John Osborne og Per Jonas Nordhagen

⁹⁰ Grabar, *Christian iconography*, 126.

keiserikonografien. Det samme gjelder ”Kristi frelsende gest” der han strekker hånden ut mot Adam. Denne gesten kan føres tilbake til framstillinger av keiseren som rekker hånden fram for å oppreise en eller flere skikkelser som symboliserer den gjenerobrede by eller provins (fig. 31). Romerske mynter var ofte preget med keiseren foran innbyggere som ”løfter begge hendene i bønn og trygler om befrielse”.⁹¹ ”Innbyggernes gest” ble Evas tilbedende gest. Denne gesten ble etter hvert også overtatt av øvrige innestengte sjeler. Keiserens ”frelsende gest,” som altså ble ”Kristi gest” i dødsriket, hørte ikke bare til keiserikonografiens språk, men var en levende tradisjon i det keiserlige triumfritual så sent som på 700-tallet. Det er kjent fra feiringen av keiser Justinian II’s triumfer i hippodromen i Konstantinopel i år 705.⁹² Nettopp på denne tiden finner Kristus i dødsriket sin visuelle form.

Grabars teori om at tidligkristen kunst generelt bygger på lån fra keiserikonografien har i de senere år møtt kritikk. Ikke minst av Thomas Mathews, som i boka *The clash of gods: A reinterpretation of early Christian art* fra 1999, argumenterer for at teorien om ”The Emperor Mystique” ikke i tilstrekkelig grad er utfordret, men godtatt i stillhet som et dogme.⁹³ Mathews mener generelt at tidligkristen kunst i større grad finner inspirasjon fra romersk mytologi og gudekult enn fra keiserkult. Fordi Mathews’ undersøkelsesmateriale er fra 2.-6. århundre, har han ikke behandlet Anastasismotivets opprinnelse og ikonografiske forbilder. Hvorvidt Anastasismotivet sterkere kan knyttes opp mot ikke-imperiale motiver med pagant og mytologisk innhold, som for eksempel motiver med Orfeus og Euridike eller Herakles, er ikke mulig å etterspore innenfor rammen av denne avhandlingen. Kurt Weitzmann framsatte imidlertid en teori allerede i 1963 om at ”Kristus som trekker Adam etter seg”, slik vi ser i komposisjonstype 2, var inspirert av antikke sarkofagframstillinger av Herakles som drar Kerberos etter seg.⁹⁴ Jeg kan ikke se at Grabar i sin bok *Christian iconography: A study of its origins* går imot denne teorien, selv om han i overveiende grad knytter Anastasismotivet opp til imperial ikonografi. Grabar beskjeftiger seg primært med ikonografien knyttet til komposisjonstype 1, som han altså mener er basert på imperiale forbilder. Men generelt utelukker ikke Grabar innflytelse fra pagan ikonografi. Også han nevner at motiver med Herakles er brukt som allusjon til frelse.⁹⁵

⁹¹ Osborne, *Early mediaeval wall-paintings*, 175.

⁹² Kartsonis, *Anastasis*, 72.

⁹³ Thomas F. Mathews, *The clash of gods: A reinterpretation of Early Christian art*, (Princeton, N.J.:Princeton University Press, 1999), 21.

⁹⁴ Kirschbaum (mfl.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, s.v. ”Höllenfahrt Christi”, 326.

⁹⁵ Grabar, *Christian iconography*, xlvii, 15.

5 Vestlige framstillinger av Kristus i dødsriket⁹⁶

Da motivet Kristus i dødsriket ble spredt utover Europa, viser framstillingene en blanding av østlig og vestlig ikonografi. Ikke minst er dette tydelig i de karolingiske framstillingene.

Denne ”blandingsikonografi” blir her eksemplifisert ved en freske fra Müstair i Sveits og et utvalg illuminasjoner fra *Utrecht Psalter* og *Stuttgart Psalter*. I tillegg viser jeg en illuminasjon fra en type skriftruller kalt *Exultet rolls*. Alle disse framstillingene peker fram mot det eksplisitt vestlige uttrykk. Det vestlige uttrykk er synliggjort ved manuskriptilluminasjoner fra de britiske øyer. Disse illuminasjonene blir sammenholdt med de norske framstillingene både ikonografisk og kontekstuell.

5.1 Karolingiske framstillinger

Den eldste monumentale vestlige framstilling av Kristus i dødsriket inngår i en freskesyklus i klosterkirken i Müstair fra omkring år 800. I dødsrikescenen strekker Kristus seg fram mot det første menneskepar og griper Adam med sin høyre hånd. Adam og Eva er framstilt nakne. Kristus er omkranset av en mandorla. To hvitkledde personer med glorie sees i bakgrunnen. Den ene er identifisert som Johannes døperen, og den andre som en engel som er i ferd med å binde djevelen.⁹⁷ Å framstille Kristus med mandorla og å inkludere døperen Johannes er typiske østlige trekk. Men at Adam og Eva er framstilt *nakne* er typiske vestlige trekk. Kanskje er dette første gang Adam og Eva er framstilt nakne i dette motivet. For øvrig har Müstairfresken mange fellestrekk med bildene fra Roma fra det 8. og 9. århundre.

I *Utrecht Psalter* (ca. 830) er tre salmer med tilhørende tegninger av spesiell interesse. Den kanskje viktigste tegningen er knyttet til Salme 15(16). Salmeteksten lyder: ”For du skal ikke overlate min sjel til dødsriket, du skal ikke la din hellige se forråtnelse”. Tegningen viser den skjeggløse Kristus som bøyer seg ned mot Adam og Eva og trekker dem opp fra jordens dyp (fig. 32, 33).⁹⁸ Kristus står på en liggende Hades-figur som mest minner om en liten yngling. Kristus er framstilt *uten* mandorla, hvilket avviker fra den samtidige bysantinske tradisjon. Salmen i Utrechtpsalteret er tolket typologisk og framstår som prefigurasjoner på

⁹⁶ ”Vestlig” i denne sammenheng står i motsetning til det bysantinske området. Selv om Italia strengt tatt hører til ”det vestlige området”, er mange av billedframstillingene her dominert av bysantinsk ikonografi.

⁹⁷ M. Sennhauser- Girard, *Die Hadesfahrt Christi, oder: Jesu abstieg zu den Toten (Descensus ad Inferos)* <http://www.al-fresco.ch/2007/02/23/die-hadesfahrt-christi-oder-jesu-abstieg-zu-den-toten-descensus-ad-inferos/> (oppsøkt 3.11.2007). På denne nettsiden er bildet også gjengitt.

⁹⁸ Illustrasjonene til alle salmene i Utrechtpsalteret er tilgjengelig på nett på følgende adresse: <http://psalter.library.uu.nl/> (oppsøkt 3.11.07). Salmehenvisningene her følger den katolske bibel, og korresponderer ikke med norske bibeloversettelser som gjerne ligger ett nummer høyere i nummereringen.

Kristi død og oppstandelse.⁹⁹ Tegningene er derfor mer enn rene illustrasjoner til teksten, de utdyper den og tolker den, slik at en ny dimensjon av salmen framkommer. Tegningen til høyre for Kristus i dødsriket viser Kvinnene ved graven (samme folio).

Salme 23(24) i Utrechtsalteret har også klar allusjon til Kristus i dødsriket. Tegningen viser Kristus eller ”herlighetens konge” med en ”krigshær” som nærmer seg kvaderstensborgen for å storme underverdenens porter (fig. 34). Å framstille helvetet som en borg var vanlig i vest, selv om bruk av helvetesmunnen etter hvert ble mer alminnelig.

Salme 102(103) i Utrechtsalteret viser ikke til Kristus i dødsriket, men tegningen er interessant i denne sammenheng likevel. Her er underverdenen framstilt som et dystert underjordisk sted der menneskene pines. ”Døden selv” er framstilt som et enormt uhyres hode med nakne sjeler både i og utenfor sin munn (fig. 35). Dette er den eldste framstilling jeg har sett av en helvetesmunn. Helvetesmunnen endret seg etter hvert, og kom til å bli et karakteristisk trekk ved motivet Kristus i dødsriket i vest, ikke minst i engelske og norske framstillinger.¹⁰⁰

Utrechtsalteret fikk kort tid etter sin tilblivelse stor betydning for kunsten i Mellom-Europa. Det ble hyppig kopiert og virket som inspirasjon for en rekke manuskript-illuminasjoner. På 1000-tallet kom manuskriptet til Canterbury og fikk stor innflytelse først på angelsaksisk kunst, deretter på både romanske og gotiske manuskriptilluminasjoner i England.¹⁰¹ I *Tiberius Psalter* har framstillingen av Kristus i dødsriket en Kristus-skikkelse som er påfallende lik Kristus-skikkelsen i Utrechtsalterets tegning til Salme 15(16). Det gjelder særlig den sterkt nedadbøyde posituren til Kristus (fig. 38).

I *Stuttgart Psalter* (tidlig 9.århundre) er Kristus i dødsriket også brukt som illustrasjon til Salme 23(24) (fig. 36). Kristus er omkranset av en mandorla, og han ledsages av en engel. Kristus kommer med full kraft inn fra høyre med løftet korsstav. Korsstaven er rettet mot dødsrikets porter, og det er sekundet før portene brytes. Bak den boltede dør sees nakne og fryktsomme innestengte sjeler og djevlere i et flammehav. Ingen er identifiserbare. Denne framstillingen avviker ikonografisk fra de vanlige framstillingene fordi frelsen ennå ikke er realisert. Det er ”stormingen av Hades’ porter” som er framstilt. Men illuminasjonen er viktig fordi den så klart definerer vestlige trekk, riktignok i kombinasjon med det østlige. Det typisk

⁹⁹ ”Typologisk fortolkning” er en fortolkning av hendelser og skikkelser i Det gamle testamente som forløpere for dem i Det nye testamente. Av gresk *typos*- type. Et eksempel på slik typologi er ”Kristus som den nye Adam”. Adam defineres da som ”typen” og Kristus som ”anti-typen”.

¹⁰⁰ Jf. Kapittel 5.3 Helvetesmunnen.

¹⁰¹ Koert van der Horst, William Noel og Willhelmina C.M. Wüsterfeld, *The Utrecht psalter in Medieval art: Picturing the psalms of David*, (London: Harvey Miller, 1996), 121f.

vestlige kommer til uttrykk ved at dødsriket er gitt et fryktinngytende helvetespreg med iltre flammer og nakne sjeler som skjelver av frykt.

Flere skrift- og illuminasjonsruller kalt *Exultet rolls* fra det 10. århundre viser den dramatiske utfrielsen fra et grufullt dødsrike (fig. 37).¹⁰² Her er tidlige anslag av befrielsen, ikke bare fra døden, men også fra tortur og pine. Disse elementene ble en viktig del av ikonografien til Kristus i dødsriket i vest og har en klar meningsbærende funksjon.

5.2 Framstillinger fra de britiske øyer

Fra de britiske øyer finnes en rekke manuskripter som framstiller Kristus i dødsriket.

Allerede i angelsaksiske manuskripter fra 1000-tallet finner vi motivet Kristus i dødsriket i en eksplisitt vestlig uttrykksform. Kristus i dødsriket fra *Tiberius Psalter* (ca.1050) illustrerer dette (fig. 38). Her står en stor foroverbøyd Kristus foran en ”helvetesmunn”.

Helvetesmunnen består av et monsters hode med vidåpent gap. Inni gapet står små mennesker og ser bedende på Kristus. To av dem er påkledd og skiller seg ut fra de øvrige. Det er Adam og Eva. Alle de andre er ikke-identifiserbare og nakne. Kristus tar imot Adam med sin venstre hånd. Utenfor helvetesmunnen ligger en monsteraktig djevel bundet på hender og føtter. Kristus har trampet ham under fot. En øglelignende mindre djevel med fuglevinger freser med åpen munn. Kristus bærer ikke kors. Fokus er lagt på den mektige Kristus-skikkelsen som forbarmer seg over innestengte sjeler i gapet. Kristus har gjort alle onde makter forsvarsløse. Den store foroverbøyde Kristus-skikkelsen har umiskjennelige likhetstrekk med Kristus-skikkelsen fra Utrechtpsalteret (fig. 33). Fordi Utrechtpsalteret ble kopiert i Canterbury, og kunstnere derfra inspirerte Winchesterskolen, er ikke likheten overraskende. Med *Tiberius Psalter* er det ikonografiske grunnskjema for motivet i vest lagt, selv om enkelte detaljer senere legges til eller endres. Først og fremst blir helvetesmunnen mer vertikalstilt, korset inkluderes og Adam og Eva framstilles nakne.

I *Winchester Psalter* (ca.1150) er helvetesmunnen blitt mer vertikalstilt, korset er inkludert og også Adam og Eva er framstilt nakne (fig 39). Djevlene i helvetet er både flere og mer grusomme enn tidligere. Kristus er aktivt og fysisk handlende. Han har støtt korset inn i gapet. Den engelske tittelen *Harrowing of Hell* framhever motivets ”krigerske”

¹⁰²Betegnelsen *Exultet rolls* skriver seg fra skriftruller som ble brukt i påskeliturgen, og var knyttet til en hymne som startet slik: *Exultet iam angelica turba caelorum* (Rejoice now, all you heavenly choirs of angels). Hymnen er kjent allerede fra det 4. århundre og ble brukt i forbindelse med velsignelsen av påskelyset. Hymnen ble nedtegnet og illustrert på skriftruller som ble kalt *Exultet rolls*. Thomas Forrest Kelly gir i boka *The Exultet in Southern Italy* (New York: Oxford University Press, 1996) en inngående redegjørelse for denne tradisjonen.

tilsnitt.¹⁰³ Ingen spesifikt østlige ikonografiske kjennetegn kan lenger spores. Kristus mangler mandorla, her er ingen konger eller profeter og djevelen har ingen menneskelignende trekk. De fleste vestlige, også norske, framstillinger av Kristus i dødsriket har i hovedsak de samme ikonografiske trekk som i *Tiberius* og *Winchester Psalter*.

De engelske manuskriptilluminasjoner er en viktig kilde til å studere motivet Kristus i dødsriket nærmere.¹⁰⁴ I oversiktsverkene (katalogverk) *Early Gothic manuscripts 1250-1285* av Nigel Morgan og *Gothic manuscripts 1285-1385* av Lucy Freeman Sandler (bind I og II) gis en samlet oversikt over manuskripter fra de britiske øyer i en periode på nesten 150 år, og dekker nettopp perioden da motivet Kristus i dødsriket var mest utbredt. De norske bildene ble også til i denne perioden. Hva forteller nevnte oversiktsverk om motivet, og hvordan korresponderer de engelske illuminasjonene med det norske materialet?

Katalogverket med de britiske manuskriptene viser at Kristus i dødsriket nesten alltid opptrer i en pasjonssyklus eller i det minste som akkompagnement til Korsfestelsen. Eneste unntak er noen framstillinger der motivet er brukt i en typologisk kontekst, og således opptrer sammen med motiver fra Det gamle testamente (fig. 53). Noen tidebønnsilluminasjoner bryter også med tradisjonell syklusframstilling. Her er gjerne to og to motiver satt sammen som utgangspunkt for meditatív fordypning under tidebønnen.

Katalogenes indeks viser til 27 framstillinger av Kristus i dødsriket.¹⁰⁵ Til sammenligning er det 79 henvisninger til Korsfestelsen. Kristus i dødsriket etterfølger altså Korsfestelsen i omtrent en tredjedel av tilfellene.¹⁰⁶ Motivets Kristi oppstandelse fra graven opptrer langt hyppigere, og er framstilt i over to tredjedeler av slike sykluser. Kvinnene ved graven er på vikende front, og er inkludert kun i en fjerdedel av slike sykluser. I mange manuskripter opptrer alle de tre oppstandelsesmotivene i samme syklus. Tilsvarende ser vi på norske frontaler (fig. 5, 9). I enkelte tilfeller opptrer Kristus i dødsriket som eneste oppstandelsesmotiv, men så langt jeg kan se er det da ikke snakk om tradisjonelle syklusframstillinger. I et manuskript inngår for eksempel Kristus i dødsriket som del av *Genesis* hvor skapelsesberetningen og syndefallet avsluttes med framstillinger av

¹⁰³ Jf. kapittel 7.1 Kampmotivet. Her utdypes betegnelsen *harrowing*.

¹⁰⁴ Engelske manuskripter er relativt godt bevart og gir derved godt sammenligningsgrunnlag. Alterfrontaler fra det engelske området har trolig vært utbredt, men er nesten fullstendig gått tapt.

¹⁰⁵ I dette verket er alle motivene omtalt, men ikke alle er gjengitt med illustrasjoner. Det redegjøres kort for kontekst og i hvilken rekkefølge de ulike motivene framkommer. Enkelte manuskripter har flere framstillinger av Kristus i dødsriket slik at det totale antall er noe høyere enn indekshenvisningene tilsier.

¹⁰⁶ Dvs. det kommer *etter* korsfestelsen, men ikke nødvendigvis som det første av de påfølgende.

korsfestelsen og Kristus i dødsriket.¹⁰⁷ Tydeligere kan ikke gjenopprettelsen av det fatale syndefallet framstilles.

Hvorfor understøttes Kristus i dødsriket nesten alltid av et annet oppstandelsesmotiv? Trolig har dette en teologisk begrunnelse. Forklaringen kan være at de ulike motivene fokuserer på forskjellige kristologiske aspekter som det for Kirken var viktig å framheve. Kvinnene ved graven fokuserer på vitnenes opplevelse og framstår som et *historisk* ”bevis”. Kristus i dødsriket framhever Kristi *guddommelige* natur. Kristi oppstandelse fra graven vektlegger eksplisitt Kristi *menneskelige* natur ved å framstille hans *legemlige* oppstandelse. Selv om stridighetene omkring nyansene ved Kristi natur var et tilbakelagt stadium, var det stadig viktig å framheve Kristi doble natur. Det var Kristi guddommelige natur eller *sjel* som dro til dødsriket. Dette blir ofte framhevet i homilielitteraturen.

For ytterligere å underbygge at Kristus i dødsriket brukes for å framheve Kristi guddommelig natur, viser jeg til et eksempel fra *Vernon Psalter* (ca.1320) der sammenstillingen av to og to bilder synes å være valgt ut fra hvordan Kristi to naturer kunne synliggjøres. I *Vernon Psalter* er *Hours of the Passion* illustrert med to bilder for hver tidebønn. Hvert par består av ett bilde som fokuserer på Kristi menneskelige natur og ett bilde som fokuserer på Kristi guddommelige natur. De syv bønnene er illustrert med følgende bilder (bilder som viser Kristi menneskelige natur oppgis først):

Matins: Kristus forrådes og Kristus i dødsriket (fig. 52).

Prime: Kristus foran Pilatus og *Noli me tangere*.

Terce: Hudflettingen og Pinseunderet.

Sext: Korsreisningen og Bebudelsen.

None: Korsfestelsen og Kristi himmelfart.

Vesper: Nedtakingen fra korset og Nattverden.

Compline: Gravleggingen og Jesus i Getsemane.

I dette psalterets *Hours of the Passion* er Kristi guddommelige og menneskelige natur presentert likeverdig. Den ene natur er ikke løftet sterkere fram enn den annen.

Kristus i dødsriket og Kristi oppstandelse fra graven lever lenge side om side i billedsykluser, enten på samme alterfrontale (fig. 1, 3, 7, 13) eller på samme folio i manuskriptene (fig. 60). Etter hvert får imidlertid Kristi menneskelige natur sterkere fokus enn den guddommelige. Kristi lidelse og legemlige oppstandelse blir vektlagt i kunsten. Motivet Kristi oppstandelse

¹⁰⁷ Manuskriptets fulle navn er: Oxford, Merton College MS 235*, og er omtalt i: Morgan, *Early Gothic Manuscripts* Vol. II, 171-172.

fra graven får derved større aktualitet og Kristus i dødsriket blir trengt til side. I senmiddelalderen opptrer Kristus i dødsriket stadig sjeldnere i engelske manuskripter.¹⁰⁸ Det er umulig å uttale seg sikkert om en tilsvarende tendens i Norge fordi lite norsk kunst er bevart fra perioden 1350-1550. Det er imidlertid sannsynlig at en tilsvarende teologisk impuls også nådde Norge, men trolig gjorde den seg senere gjeldende i sognekirker enn i manuskripter. I sognekirker kunne motiver som teologisk kanskje var blitt ”umoderne” fortsatt få plass. I danske sognekirker finnes for eksempel mange framstillinger av Kristus i dødsriket fra senmiddelalderen (fig. 66).

Der to eller tre av oppstandelsesmotivene er brukt i samme syklus, presenteres de ikke nødvendigvis i kronologisk rekkefølge, slik de rent ”historisk” må ha funnet sted. Hadde dette vært retningsgivende ville de framstått i denne rekkefølge: Kristus i dødsriket, Kristi oppstandelse fra graven og Kvinnene ved graven. Fra dette skjema er det mange avvik. I det norske materialet følger ingen av billedsyklusene et slikt oppsett. I det engelske materialet opptrer Kristus i dødsriket til og med før Nedtakelsen fra korset og Gravleggingen. Det grensesprengende og fortellende har åpenbart større betydning enn kronologi. Å plassere Kristus i dødsriket nederst på et alterfrontale eller i en alternisje kan også forklares ved at dødsriket tross alt ble forstått som et sted i jordens indre. Da var det mer logisk og plassere dette bildet nær gulv eller bakken, og ikke i øvre register som var ”nærmere” himmelen. Det har også vært foreslått at Kristus i dødsriket kan være plassert etter Kristi oppstandelse fra graven for å framheve det eskatologiske.¹⁰⁹ Menneskehetens frelse *i framtiden* er vektlagt. Motivet alluderer til det eskatologiske på forskjellige måter, og overnevnte plassering kan være ett av virkemidlene for å framheve det eskatologiske.¹¹⁰ Riktignok finnes mange avvik også fra et slikt skjema. Blant de norske framstillingene er Kristus i dødsriket plassert før Kristi oppstandelse fra graven på Eid alterfrontale (fig. 5). I engelske manuskripter er det flere tilsvarende eksempler (fig. 60).¹¹¹

I engelske manuskripter er motivet Kristus i dødsriket også satt inn i en typologisk kontekst (fig. 53). Kristus i dødsriket er da ofte sammenstilt med Samsons kamp mot løven,

¹⁰⁸ I oversiktsverket *Later Gothic manuscripts, 1390-1490* er det under *index of iconography* kun to henvisninger til Kristus i dødsriket. Den ene er ført opp under *descent into hell* og den andre under *harrowing of hell*. Til sammenligning er det 15 henvisninger til *resurrection*. Kathleen L. Scott, *Later Gothic manuscripts, 1390-1490*. (London: Harvey Miller, 1996).

¹⁰⁹ Anker, ”Kristus og Maria på korsfestelsesantemensalet fra Årdal kirke - en uvanlig sammenstilling”, *Kristusframstillinger*, 14.

¹¹⁰ Jf. kapittel 7.5 Allusjoner til dommedag.

¹¹¹ Et ytterligere eksempel der Kristus i dødsriket er plassert før Kristi oppstandelse fra graven er manuskriptet *The Carrow Psalter* Baltimore, Walters Art Gallery MS W.34. Jf. Morgan: *Early Gothic manuscripts* Vol II, 88.

Samson som bærer Gazas byport på sine skuldre og Jonas i hvalens buk (fig. 53).¹¹² Ingen av de norske billedframstillingene står i en slik typologisk kontekst. Dette er ikke overraskende fordi typologiske billedframstillinger først og fremst er å finne i manuskriptilluminasjoner. I Norge er nær sagt ingen manuskriptilluminasjoner bevart.¹¹³

Den gjennomgang jeg har foretatt av manuskriptilluminasjoner viser at den vestlige form av Kristus i dødsriket blir etablert i det 10. og 11. århundre. "Den bundne Satan" og helvetet framstilt som en udyrkjeft eller helvetesmunn blir vanlig i billedmotivet. Kristus er fysisk og aktivt handlende. Korset og Kristi frelsende gest er meningsbærende ikonografiske elementer. Kristus befriir nakne sjeler ut fra et fryktinngytende, gjerne brennende, helvetesgap. De eneste identifiserbare er Adam og Eva. Djevlene er monsteraktig og uhyrlig framstilt. Av og til er en engel som Kristi medhjelper inkludert (fig. 36, 39). Alle framstillinger er basert på komposisjonstype 1 (fig. 39, 53) eller komposisjonstype 2 (fig. 43, 46). Motivet er en framstilling av Kristi guddommelige natur. Det var Kristi *sjel* som steg ned til helvetet. Alle de nevnte kjennetegn går igjen i det norske billedmaterialet.

Den dogmatiske strid som utspant seg i øst, og som førte til at motivet ble tilført navngitte hellige personer for å utdype nyansene ved Kristi doble natur, var ikke på samme måte tema i vest. Den *enkeltes frelse* og seieren over djevelen skulle formidles. Til det trengtes et minimum av aktører: Kristus, Satan, Adam og "de anonyme". De anonyme kunne enhver kristensjel identifisere seg med, og dette gjorde frelsen reell for alle.

Både på de britiske øyer og i Norge er Kristus i dødsriket ett av flere oppstandelsesmotiver, og opptrer sjelden eller aldri alene. I senmiddelalderen er Kristus i dødsriket på vikende front. Kristi oppstandelse fra graven blir det foretrukne motiv.

5.3 Helvetesmunnen

Helvetesmunnen er et typisk vestlig ikonografisk element ved motivet Kristus i dødsriket. Det kjennetegner også de aller fleste norske billedframstillingene. Helvetesmunnen blir aldri benyttet i den bysantinske Anastasis. Å etterspore helvetesmunnens opprinnelse og betydning, både litterært og ikonografisk, har vært viktig for forståelsen av billedmotivet.

¹¹² Manuskriptet Eton, College Library MS177 (1260-1270) har en serie med 10 typologiske bilder der Kristus i dødsriket er satt sammen med gammeltestamentlige motiver, deriblant Samson som bærer bort Gazas byport. Manuskriptet er omtalt i Morgan: *Early Gothic manuscripts* Vol II, 120.

¹¹³ To norske manuskriptilluminasjoner er bevart. Det ene er fra Magnus Lagabøters lover, og det andre er fra antifoner skrevet for katedralen i Nidaros. Hohler, Morgan og Wichstrøm, *Painted altar frontals*, Volume 1,70.

5.3.1 Hedenske røtter

I det 10. århundre lot danene hedendom og kristendom leve side om side i det nordre Britannia. En nærmest egen anglo-skandinavisk kristendomstype vokste fram.¹¹⁴

Kristendommen tok opp hedenske norrøne elementer. Hedenske skandinaviske framstillinger av underverdenen smeltet sammen med nye kristne trosforestillinger. Flere skandinaviske forestillinger av underverdenen var i samsvar med vestlige kristne visjoner av helvetet. Det var derfor intet stort sprang fra den norrøne til den kristne framstilling. I en slik blandingskultur vokste helvetesmunnen fram.

Mange minnesmerker og steinkors vitner om at hedenske skandinaviske elementer gikk inn i den kristne ikonografi.¹¹⁵ Ett eksempel er Gosforthkorset (ca. 950). Gosforthkorset er et kristent kors stort sett dekorert med hedenske billedscener.¹¹⁶ Korset har blant annet en scene med en figur i kamp med et monster. Monsteret har vidåpen munn og holder på å svelge personen utenfor (fig. 51). Trolig forestiller dette Vidar i kamp med Fenrisulven som har drept Odin.¹¹⁷ Ikonografisk er denne ikke ulik engelske billedframstillinger av Kristus i dødsriket eller *Harrowing of Hell*.

Den karakteristiske *dyrestilen* som hadde satt sitt preg på keltisk-germansk kunst holdt seg levende i århundrer. I Skandinavia er vikingenes framstillinger av drager og monstre velkjent.¹¹⁸ *Dyrehode* fra Osebergskipet (ca. 825) er ett eksempel. ”Den gapende kjeft” i norrøne billedframstillinger kunne i kristen kontekst lett assosieres med et ”helvetes gap”. Det ikonografiske ”monster-repertoar” fra dyrestilen var stort, og fungerte trolig som inspirasjon til den varierte og groteske djevel- og helvetesframstilling som vokste fram på 1000-tallet.

Å benytte et velkjent motiv i en ny religiøs kontekst er kjent fra mange epoker. Fra tidligkristen tid i Roma trer Kristus fram som en *Sol-Invictus* skikkelse og Maria har lån fra Isis-ikonografien. Den nye kultur legger seg over den gamle. Pave Gregor den stores velkjente misjonstaktikk i England på 600-tallet er i slekt med dette. Han ga sine misjonærer instruks om at avgudstempler ikke skulle rives, men oversprøytes med hellig vann. Derpå

¹¹⁴ Den amerikanske historikeren Karen Louise Jolly argumenterer for at det ble skapt en egen anglo-skandinavisk kristendomstype i England. Steinsland, *Norrøn religion*, 434.

¹¹⁵ David M. Wilson, *Anglo-Saxon art: From the seventh century to the Norman Conquest*, (London: Thames and Hudson, 1984), 150.

¹¹⁶ Schmidt, Gary D. *The iconography of the Mouth of hell: Eighth-century Britain to the fifteenth century*, (Selinsgrove, Pa: Susquehanna University Press, 1995), 28.

¹¹⁷ Haavardsholm skriver at teorien om det norrøne innslag i Gosforthkorset ikke er tilstrekkelig utfordret. Jørgen Haavardsholm: *Gosforthkorset og dets kontekst: En analyse av forholdet mellom bilde og kontekst i byen Gosforth i Cumbria i Nord-England*. (Hovedfagsoppgave i religionshistorie, Universitetet i Oslo, 1993).

¹¹⁸ I det nordgermanske området, dvs. nordlige deler av Kontinentet, deler av England og Skandinavia, oppsto i folkevandringstiden en kunstform bygget opp av dyrefigurer. De siste utløperne sees på norske stavkirkeportaler.

skulle det bygges altere og plasseres relikvier der. Når folk fikk se at deres helligdommer ikke ble ødelagt "ville de kunne utrydde villfarelser av sine hjerter", sa Gregor.¹¹⁹ Gregors tanke var at det fantes en allmennreligiøsitet *logoi spermatikoi* som kunne foredles og fylles med kristent innhold.¹²⁰ Den norrøne versjonen av Nikodemusevangeliet viser et lignende eksempel. Her kalles Satan for Midgardsormen.

5.3.2 Bibelske forestillinger

Helvetesmunnen som bilde på dødsriket bygger på et konglomerat av forestillinger, og det litterære nedslagsfelt er stort. Det "å bli slukt av et monsters gap" finnes i så vel klassiske som i jødisk-kristne kilder. I kristen kontekst er helvetesmunnen en sammensmelting av minst fire ulike forestillinger om dødsriket.¹²¹ Det er dødsriket som: hule eller grotte, brølende løve, drage og sjøhyret Leviathan. Nedenfor vises til et utvalg skriftsteder fra Bibelen som viser til de ulike forestillingene.

Hule eller grotte. Helvetesmunnen omtalt som hule eller grotte finnes for eksempel i Salme 106.17: "Jorden oplot sig og slukte Datan og skjulte Abirams hop, og en ild satte deres hop i brand, og en lue brente opp de ugudelige". Og i Salme 69.16 kan vi lese: "La ikke vannstrømmen slå over mig og ikke dypet sluke mig, og la ikke brønnen lukke sitt gap over mig!" Et ytterligere eksempel er fra Esaias 5.14: "Derfor blir dødsriket ennu grådigere og spiler op sin munn umåtelig".

Brølende løve. Helvetesmunnen omtalt som brølende løve finnes for eksempel i Salme 22.22: "Frels mig fra løvens gap, og fra villoksens horn". Og i 1. Peters brev 5.8 står: "Vær edrue, våk! Eders motstander djevelen går omkring som en brølende løve og søker hvem han kan opsluke". I Johannes åpenbaring 13.2 beskrives "dyret som stiger opp av havet" som et dyr med syv hoder, ti horn og ligner en leopard med føtter som en bjørn og "munn som en løvemunn".

Drage. Helvetesmunnen omtalt som drage finnes for eksempel i Johannes åpenbaring. I kapittel 12.9 står: "Og den store drage blev kastet ned, den gamle slange, han som kalles djevelen og Satan". I samme bok, kapittel 20.1-3 berettes om en engel som binder dragen, dvs. djevelen, for tusen år. Dragens gapende kjeft og frykten for å bli slukt av denne, framkommer også ofte i homilielitteraturen. "Dragen" brukes i mange tilfeller mer direkte på Satan enn på selve dødsriket, ikke minst i billedframstillinger av syndefallet.

¹¹⁹ Her anvendes akkomodasjonsprinsippet dvs. tilpasningsprinsippet, der en viss kulturkontinuitet etterstrebes.

¹²⁰ Olav C.C. Müller, *Den katolske Kirkes syn på andre religioner og kirkesamfunn..* Tilgjengelig på: <http://www.katolsk.no/artikler/nonkat.htm> (oppført 3.11.2007).

¹²¹ Schmidt, *The iconography of the Mouth of hell*, 32ff.

Sjøuhyret Leviathan. Helvetesmunnen omtalt som sjøuhyret Leviathan er nevnt seks ganger i Det gamle testamente. I Job 41 er dette fryktinngytende uhyre detaljert beskrevet, og det blir spurt: ”Hvem tør komme innenfor dens dobbelte rad av tenner? Hvem har åpnet dens kjevers dør?” Videre står det: ”Bluss farer ut av dens gap, gnister spruter fram. Fra dens nesebor kommer røk”. Denne beskrivelsen samsvarer godt med billedframstillinger av helvetesmunnen. Biskop Bruno av Segni skriver på 1000-tallet også om Kristus i dødsriket og Leviathan. Han skriver at “bak de nedbrutte helvetesporter skjulte Leviathan sitt ansikt”.¹²²

Bibelreferanser forklarer selvfølgelig ikke alene framveksten av den visuelle helvetesmunn. Mange faktorer spiller inn, men bibelreferanser kunne legitimere det ikonografiske valg.

5.3.3 Helvetesmunnen som ”helvetet”

Helvetesmunnen som kristent billedmotiv oppstår i Britannia under den monastiske reform i det 10. århundre.¹²³ Hvorfor helvetesmunnen oppstår akkurat her på denne tiden, kan knyttes til forhold av både teologisk og politisk art.

Den monastiske reform sprang ut fra Cluny. Reformatorene kjempet mot forfallet i Kirken og arbeidet for å fornye klosterlivet. Før den monastiske reform hadde vikingenes herjinger brutt den monastiske kontinuitet. Kirker, biblioteker og kunstsatter var herjet. Nye hedenske folkeslag hadde bosatt seg i området, og flere småkonger var hedninger. ”Ingen syd for Themsen kan følge en messe på latin”, klaget kong Alfred på slutten av 800-tallet. Området nord for Danelagen var også fortrinnsvis hedensk. Med den monastiske reform fikk Kirken fornyet kraft til gjenoppbygging og misjon.

Den monastiske reform i Britannia ble innvarslet med Kong Edmund. I en beretning om ham fortelles det at kongen hadde en ”nær-døden-opplevelse” mens han var på hjortejakt i Cheddar Gorge. Kongen så sine jakthunder stupe ned i avgrunnen. Ved et under unngikk han og hesten samme skjebne. Denne følelsen av ”snarlig tilintetgjørelse i et helvetes gap” ble en skjellsettende opplevelse for kongen og avstedkom intense refleksjoner omkring død og dommedag. Kong Edmund tolket opplevelsen som et tegn fra Gud, og han ønsket den monastiske reform velkommen til Britannia. Året var 943 eller 944.¹²⁴

¹²² Schmidt, *The iconography of the Mouth of hell*, 46.

¹²³ Ibid., 13ff.

¹²⁴ Ibid., 22.

Med den monastiske reform vokste nye fromhetsidealer fram, og enkeltmenneskets gudstjenesteliv ble vektlagt.¹²⁵ Kirkene ble rikt utsmykket og kunsten med manuskriptilluminasjoner skjøt fart. Bilder ble en eksplisitt del av tilbedelsen og liturgien. Man mente bilder kunne tilføre bønn og meditasjon en ny dimensjon. Den monastiske reforms regel *Regularis Concordia* framhevet også kunstens *instruktive* funksjon. I en slik kontekst vokser helvetesmunnen som visuelt bilde fram. "Winchesterskolen" produserer den første helvetesmunn.¹²⁶ Manuskript-illuminasjoner fra Winchesterskolen hadde stor innflytelse på senere kunst.

Helvetesmunnen var ment å tydeliggjøre realiteter ved Dommens Dag. Å bli svelget av en gapende mørk udyrkjeft var ensbetydende med helvetets pinsler. Helvetet som tidligere var framstilt som en hule eller en borg, blir nå personifisert. Først er helvetesmunnen "antropomorfisk", dvs. framstår som et menneskelignende uhyre. Deretter blir den "zoomorfisk" og får karakter av et monsterlignende dyr.¹²⁷ På slutten av 900-tallet er tanken på endetid og dommedag utbredt, og helvetesmunnen blir et vitalt bilde på et abstrakt åndelig fenomen. Helvetesmunnen var dramatisk og umiddelbar og tjente både en teologisk og politisk funksjon. Dens popularitet og utbredelse skyldtes trolig dens enkle budskap i forbindelse med dommedag. De fleste angelsaksiske manuskripter som framstiller en helvetesmunn, er knyttet til motivene Dommedag (fig. 48) eller Englenes fall (fig. 47). Framstillinger av Kristus i dødsriket med en helvetesmunn finnes kun i to angelsaksiske manuskripter.¹²⁸ Begge illuminasjonene er produsert i Winchester mellom år 1000 og 1050. Det ene er det tidligere nevnte *Tiberius Psalter* (fig. 38).

5.3.4 Tre kompositoriske varianter

Da helvetesmunnen var etablert som visuelt bilde, spredde den seg utover hele Vest-Europa. På 1000 og 1100-tallet er helvetesmunnen et vanlig billedelement. Helvetesmunnen finnes i ulike varianter, men synes å være basert på tre kompositoriske grunnformer. De tre formene skiller seg fra hverandre på grunnlag av hvilken posisjon hodet er stilt i, og hvilket skue betrakteren får av gapets indre. De tre kompositoriske hovedformene kan kategoriseres slik:

1. Det horisontalstilte gap (fig. 47, 48).
2. Det vertikalstilte gap (fig. 39, 40, 41, 43-45).
3. Det frontalstilte gap (fig. 49).

¹²⁵ Andreas Aarflot, *Norsk kirke i tusen år*, (Oslo: Universitetsforlaget, 1978), 20.

¹²⁶ Schmidt, *The iconography of the Mouth of hell*, 24-25.

¹²⁷ Ibid., 65.

¹²⁸ Ibid., 75.

Det horisontalstilte gap er et vidåpent U-formet gap der munnen og eventuelle tenner peker oppover. Over- og underkjeven ligger nærmest på samme horisontale nivå. De eldste framstillingene av helvetesmunnen var horisontalstilt. Det kan se ut som denne U- formen var en videreføring av en fordypning i bakken, slik vi så underverdenen framstilt i Utrechtsalteret (fig. 33). Inngangen til jorden eller dødsriket er personifisert ved at det er tilsatt øye og tenner. Senere ble gapet mer detaljert og grotesk framstilt, og i tillegg stilt i nye posisjoner. Det horisontalstilte gap var egnet til både Dommedag og Englenes fall der de fordømte kastes ned i et kaos (fig. 47, 48). Det horisontalstilte gap er også benyttet i motivet Kristus i dødsriket, men det vertikalstilte gap blir etter hvert foretrukket.

Det vertikalstilte gap viser et vidåpent gap der underkjeven ligger parallelt med grunnplanet og overkjeven er vertikalstilt. Gapet er som regel vist i profil. Denne komposisjonsformen er den vanligste i motivet Kristus i dødsriket. ”De rettferdige sjeler” er ofte framstilt stående på udyrets underkjeve. I det norske materialet er det vertikalstilte gap benyttet. Denne komposisjonsformen har også likheter med tidligere ”huleframstillinger” av dødsriket, slik vi for eksempel ser i Anastasis I i St. Clemente (fig. 20) og i de tidlige utsmykningene i St. Peters basilika (fig. 23). Hvorvidt dette er en tilfeldighet eller om det kan ha påvirket helvetesmunnens form skal være usagt.

Det frontalstilte gap viser et vidåpent gap sett forfra (eller dels ovenfra). Dette gapet viser mest av munnens indre grufullhet, og ble etter hvert dominerende i dommedagsframstillinger, kanskje fordi pinslene her fikk størst ”scenerom” (fig. 48).

Helvetesmunnen var særlig utbredt i det 12., 13. og 14. århundre for så å avta noe i popularitet. Under renessansen ser den ut til å ha blitt en anakronisme i billedkunsten. Helvetesmunnens dramatiske potensial gjorde at den også ble en effektiv kulisse for middelalderens mysteriespill. Beretningen om Kristus i dødsriket var en viktig sekvens i lange mysterie- og pasjonsspill, men kunne også framstå som selvstendige spill, som i England gjerne ble kalt *Harrowing of Hell*.¹²⁹

¹²⁹ Se bl.a: James Orchard Halliwell, *The Harrowing of Hell: A miracle-play written in the reign of Edward the second*. London: John Russell Smith, 1840.

6 Kristus i dødsriket i lys av skriftlige kilder

Temaet Kristus i dødsriket inngår i en rekke skriftlige kilder. En del av kildene, slik som Bibelen, kirkefedrenes utlegninger og apokryfe evangelier er ”felleseuropeiske”, mens andre er mer knyttet opp mot det geografiske området avhandlingen sikter seg inn mot. Dette dreier seg for eksempel om engelske og norske homilier. Jeg vil her redegjøre for de kilder jeg mener har hatt størst betydning for utforming, utbredelse og fortolkning av billedmotivet. I forskningslitteraturen blir Nikodemusevangeliet framhevet som en særdeles viktig kilde for billedmotivet. Men i tillegg finnes en rekke andre skriftlige kilder som omhandler temaet. Mange av disse kildene har kommet i skyggen av Nikodemusevangeliet. Disse kildene vil her bli løftet fram og analysert, og forsøkt sammenholdt med Nikodemusevangeliet.

6.1 Bibelen

Bibelen forteller ikke direkte at Kristus var i dødsriket, men en rekke sitater ble i middelalderen satt i relasjon til dette temaet.¹³⁰ De nedenstående skriftsteder gir innblikk i det mangfold av forestillinger som skriver seg fra Bibelen. Skriftstedene gjengis fortløpende og bare unntaksvis med kommentarer.¹³¹ Først gjengis sitater fra Det nye testamente, deretter følger sitater fra Det gamle testamente.

1. Pet 3.18-19 ”For også Kristus led én gang for synder, en rettferdig for urettferdige, for å føre oss fram til Gud, han som led døden i kjødet, men blev levendegjort i ånden, og i denne gikk han bort og preket for åndene som var i varetekt”. Uttrykket ”åndene i varetekt” ble av mange teologer tolket som ”de rettferdige gammeltestamentlige profeter” som oppholdt seg i dødsriket og ventet på Kristi komme etter korsfestelsen.

Hebr 2.14-16 ”Eftersom da barnene har del i blod og kjød, fikk også han i like måte del deri, for at han ved døden kunde gjøre til intet den som hadde dødens velde, det er djevelen, og utfri alle dem som av frykt for døden var i trældom all sin livstid. For engler tar han sig ikke av, men Abrahams ætt tar han sig av”.

Matt 12.40 ”For likesom Jonas var tre dager og tre netter i fiskens buk, således skal Menneskesønnen være tre dager og tre netter i jordens skjød”. Historien om Jonas i hvalens

¹³⁰ I verket: Kirschbaum (m.fl.) *Lexikon der christlichen Ikonographie*, s.v. ”Höllenfahrt Christi”, nevnes viktige bibelsitater knyttet til Kristus i dødsriket uten at dette gir noen fullstendig oversikt over aktuelle skriftsteder.

¹³¹ I kapittel 6.2 går jeg nærmere inn på noen av bibelsitatene.

buk ble tolket typologisk og betraktet som en prefigurasjon på Kristus i dødsriket. Dette kommer også til uttrykk i homilier og manuskriptilluminasjoner (fig. 53).

Matt 27. 51-52 I dette sitatet berettes hva som skjedde etter at Jesus hadde oppgitt ånden på korset. ”Og se; forhenget i templet revnet i to stykker fra øverst til nederst, og jorden skalv, og klippene revnet, og gravene åpnedes, og mange av de hensovede helliges legemer stod op, og de gikk ut av gravene efter hans opstandelse, og kom inn i den hellige stad og viste sig for mange”.

Apg 2. 24-28 ”Men Gud opreiste ham, idet han løste dødens veer, eftersom det ikke var mulig at han kunde holdes av den. For David sier om ham: Jeg hadde alltid Herren for mine øine, for han er ved min høire hånd, for at jeg ikke skal rokkes; derfor gledet mitt hjerte sig og min tunge jublet, ja endog mitt kjød skal legge sig til hvile med håp; for du skal ikke forlate min sjel i dødsriket, ei heller skal du overgi din hellige til å se tilintetgjørelse; du kunngjorde mig livets veier, du skal fylle mig med glede for ditt åsyn”.

1. Kor 15. 20-22 ”Men nu er Kristus opstanden fra de døde og er blitt førstegrøden av de hensovede. For eftersom døden er kommet ved et menneske, så er og de dødes opstandelse kommet ved et menneske; for liksom alle dør i Adam; så skal og alle levendegjøres i Kristus”.

Ef 4. 9 ”Men dette: Han fór op, hvad er det uten at han først fór ned til jordens lavere deler?” Dette motivet, om forholdet mellom himmelfart og nedstigning i helvetet, er flere steder brukt i både engelsk og norsk homilielitteratur.

Fil 2.10 ”så at i Jesu navn skal hvert kne bøie sig, deres som er i himmelen og på jorden og under jorden”. Betegnelsen ”under jorden” henspiller på dødsriket.

Åp 1.18 ”Frykt ikke! Jeg er den første og den siste og den levende; og jeg var død, og se, jeg er levende i all evighet. Og jeg har nøklene til døden og til dødsriket”.

Uttrykksformen tyder på at forfatteren av åpenbaringsboken har vært fortrolig med forestillingen om Kristi nedstigning til dødsriket.¹³²

Fra Det gamle testamente er en rekke skriftsteder også tolket som allusjoner til Kristi virke i dødsriket. Særlig sentralt står skriftsteder fra Salmenes bok.

Sal 16.10 ”For du skal ikke overlate min sjel til dødsriket, du skal ikke la din hellige se forråtnelse”. Denne salmen er ikke nevnt i *Lexikon der christlichen Ikonographie*, men selv

¹³² J.A. MacCulloch, *The harrowing of Hell*, 49.

mener jeg den er svært sentral, – ikke minst fordi denne salmen i *Utrecht Psalter* er illustrert med en tegning av Kristus som tramper ned Hades og trekker opp Adam og Eva (fig. 32, 33). Sal 24.7-9 ”Løft, I porter, eders hoder, og løft eder, I evige dører, så herlighetens konge kan dra inn! Hvem er den herlighetens konge? Herren, sterk og veldig, Herren veldig i strid! Løft, I porter, eders hoder, og løft eder, i evige dører, så herlighetens konge kan dra inn! Hvem er denne herlighetens konge? Herren, herskarenes Gud, han er herlighetens konge. Sela”. Allerede i senantikken var det blitt tradisjon å tolke denne salmen i relasjon til inkarnasjonen, Kristus i dødsriket og himmelfarten.¹³³ Når det gjelder temaet Kristus i dødsriket er salmen hyppig benyttet i liturgiske tekster, homilielitteratur og apokryfe evangelier. I Nikodemusevangeliet er den et bærende element.

Sal 30.4 ”Herre! du har ført min sjel op av dødsriket, du har kalt mig til live fra dem som farer ned i graven”.

Sal 82.8 ”Reis dig, Gud, hold dom over jorden! For du har alle hedningene i eie!” Den første setningen i dette sitatet tilsvarer den greske innskriften i Anastasisfresken i Tokali Kilise i Kappadokia.¹³⁴ Dette viser at motivet Kristus i dødsriket fungerer som en ”protodom” eller prolog til dommedag.¹³⁵

Sal 107.13-16 ”Da ropte de til Herren i sin nød; av deres trengsler frelste han dem. Han førte dem ut av mørke og dødsskygge og rev sønder deres bånd. De skal prise Herren for hans miskunnhet og for hans undergjerninger mot menneskenes barn; for han brøt sønder porter av kobber og hugg sønder bommer av jern”. Denne salmen uttrykker nettopp nedbrytningen av helvetets porter, slik det ble så vanlig å framstille det i billedkunsten. Også i det norske materialet.

Es 25. 8 ”Han skal opsluke døden for evig, og Herren, Israels Gud, skal tørke gråten av alle ansikter, og sitt folks vanære skal han ta bort fra hele jorden; for Herren har talt”.

Es 26.19 ”Dine døde skal bli levende, mine lik skal opstå; våkn op og juble, I som bor i støvet! For dugg over grønne urter er din dugg, og jorden gir dødninger tilbake til livet”.

Hos 13.14 ”Av dødsrikets vold vil jeg fri dem ut, fra døden vil jeg forløse dem. Død! Hvor er din pest? Dødsrike! Hvor er din sott? Anger er skjult for mine øine”.

I tillegg til disse bibelsitatene kommer skriftsteder som beskriver dødsriket ”som et gap”. En del av disse er tidligere gjengitt i kapittelet om helvetesmunnen. Bibelsitatene legitimerte og

¹³³ Izydorczyk, *The legend of the harrowing of Hell in the Middle English literature*, 129-130.

¹³⁴ Epstein, Wharton og Schwartzbaum: *Tokali Kilise*, 75.

¹³⁵ Jf. kapittel 7.5 Allusjon til Dommedag.

forklarte hendelsen i dødsriket. Bibelen må anses som en viktig kilde til trosforestillingen om Kristus i dødsriket, – og derved også som del av det kildearsenal billedframstillingene er influert av.

6.2 Teologisk utlegning

Den teologiske utlegning viser hvordan temaet Kristus i dødsriket blir framstilt og fortolket. I tillegg viser denne utlegningen hvor tidlig forestillingen om Kristus i dødsriket ble etablert og i hvilket omfang temaet opptok teologene. Etter å ha referert hva den tidligste utlegning dreier seg om, rettes oppmerksomheten mot Ambrosius og Augustin.¹³⁶ Deres tekster har influert sterkt på vestlige trosforestillinger, og har i særlig grad hatt betydning for fortolkning av billedmotivet. Jeg viser deretter blant annet til Thomas Aquinas som representerer høymiddelalderen.

Helt fra det 1. århundre eksisterte det en oppfatning om at Kristus etter korsfestelsen dro ned til Hades' rike.¹³⁷ Det ble nærmest betraktet som en naturlig konsekvens av hans død. *Hva* Kristus foretok seg i dødsriket avstedkom mange spørsmål. Allerede i 2. og 3. århundre var den teologiske utlegning om emnet rullet å bli omfattende. Og i århundrene som fulgte ble det stadig føyd til nye kommentarer og synspunkter.

Selv om det tidlig ble stadfestet at Kristus var i Hades for å befri innestengte sjeler, var mye uavklart med hensyn til Kristi ferd til underverdenen. Ikke minst dreide det seg om *hvem* som ble frelst. Gjaldt frelsen kun de rettferdige fedre, eller ble dødsriket regelrett tømt? Andre aktuelle spørsmål var *når* Kristus dro til Hades og *hvor lenge* han var der, om Kristus dro direkte til Hades etter sin død eller om han først ”steg til det høye”. Noen mente Kristus allerede dro til dødsriket mens han hang på korset, mens andre mente nedfarten først skjedde etter gravleggingen. Varigheten av oppholdet i dødsriket ble også forsøkt regnet ut i antall timer. Selv om spørsmålene var mange og svarene ulike, ser det ikke ut for at dette temaet skapte alvorlig splittelse i Kirken på linje med striden om Kristi doble natur.

Det eldste tema knyttet til descensusmotivet er oppfatningen om at Kristus dro til Hades for å preke for de døde, eller såkalt ”innestengte sjeler”. Alle skulle få mulighet til å

¹³⁶ Hvis ikke annet er presisert, bygger redegjørelsen av tidlig teologisk utlegning på MacCulloch, *The harrowing of Hell*, kapittel VII (83- 151). MacCulloch gir en systematisk oversikt over tidligkristen utlegning fram til og med det 5. århundre. Han redegjør for minst 26 teologers synspunkter om emnet.

¹³⁷ Izydorczyk, *The legend of the harrowing of Hell in the Middle English literature*, 1.

høre evangeliet og oppnå frelse. Dette tema ble særlig assosiert med 1. Peter 3.19 der det står at Kristus drar ned og preker for ”åndene i varetekt” dvs. for de som døde før inkarnasjonen.

Ignatius var biskop i Antiokia i begynnelsen av det 2. århundre. Hans epistler inneholder det eldste skriftlige belegg som utdyper temaet Kristus i dødsriket. Ignatius’ utlegning tyder på at trosforestillingen må ha vært velkjent. Ignatius skriver at ”de som var i Hades hadde ventet og lengtet etter Kristus”. Og da Kristus var korsfestet ”steg han ned og prekte for dem. Deretter reiste han profetene opp fra de døde”.

Ireneus (ca. 130-200) var biskop i Lilleasia og senere i Lyon. Hans skrifter fikk stor betydning for tidligkristen dogmatikk. Ireneus holder fast ved at Kristus var i Hades i tre dager for å befri de døde. Han forklarer Kristi nedfart til dødsriket i lys av både gammel- og nytestamentlige skriftsteder. Ireneus stadfester at Kristus etter sin død dro rett til dødsriket uten først å ”stige til det høye”, slik enkelte hevdet. I sin utlegning knytter Ireneus descensusmotivet også til nattverden.

Ambrosius (ca. 339-397) var biskop av Milano og en av vestens viktigste kirkefedre. I Ambrosius’ skrifter foreligger en detaljert skildring av hendelsen i dødsriket. Han skriver at engler er i Kristi følge ved nedstigningen, korset bæres som seierstegn og det hellige følget forlanger at Hades’ porter må åpnes ved å sitere Salme 24: ”Løft, I porter, eders hoder, og løft eder, I evige dører så herlighetens konge kan dra inn!”¹³⁸ Ambrosius forklarer at Kristus ved sin nedstigning ”ødela Hades (*infernus*) da han ledet bort de innesperrede som anerkjente ham, de som var holdt fanget på grunn av Adams overtredelse eller egen synd, og steg opp med dem og ledet dem til Himmelen (*ad caelos*)”. I en kommentar til påskemysteriet skriver Ambrosius: ”Kristus, som var uten synd, steg ned til Tartarus, brøt boltene i Hades, gjenkalte alle sjelene som var erobret av synd i djevelens gap til live, tilintetgjorde Dødens herredømme”. I en annen kommentar skriver Ambrosius at ”Kristi kors gjenopprettet Paradis for oss”. Ambrosius’ utlegning, vist ved disse utvalgte sitater, rommer de fleste elementene som kom til å prege vestlige billedframstillinger. Ambrosius’ utlegning var også hyppig brukt i vestlig homilielitteratur.

Augustin (334-430) var biskop av Hippo og er kanskje den mest betydningsfulle av vestens kirkefedre. Temaet Kristus i dødsriket inngår i en rekke av Augustins skrifter. Skriftene kan tolkes i ulike retninger, men med hensyn til 1. Peter 3.18-21 er konklusjonen klar: I følge Augustin betød dette at Kristus steg ned til dødsriket. Men *hvem* som var i dødsriket, og *hvem* som ble frelst ut, er ikke entydig besvart. Rådende oppfatning etter

¹³⁸ Å knytte dette motivet til salme 24 var tidligere gjort av teologen Firmicus Maternus, og det er ikke usannsynlig at Ambrosius kjente til denne utlegningen som var blitt til på Konstantin den stores tid.

Augustin er likevel at frelsen gjaldt de rettferdige fedre, og at de andre måtte vente til dommedag. Dødsriket ble etter hans syn ikke tømt.

I følge Augustin har menneskeslekten arvet Adams synd. Gjennom arvesynden er mennesket avskåret fra Gud og dermed fortapt.¹³⁹ Med Augustins fokus på arvesynden ble også Kristi *befrielse av Adam* framhevet. Augustin mente det var grunn til å akseptere troen på at Adam, det første mennesket, ble frelst ut fra dødsriket fordi Kirken hadde etablert dette som tradisjon lang tid tilbake, selv om det ikke fantes direkte belegg for det i Skriften.¹⁴⁰ Augustins vektlegging av *Adams frelse* samsvarer både med homilielitteraturen og den vestlige billedframstilling. Her er kun Adam, og eventuelt Eva, identifiserbare.

Augustin er også en av de mange teologene som nevner at ”Kristus bandt Satan i dødsriket”.¹⁴¹ Dette blir en viktig del av tros- og billedframstillingene. Mange av Augustins fortolkninger er videreført til både engelsk og norsk homilielitteratur.

Det vestlige syn ble dominert av at frelsen var begrenset til ”de rettferdige fedre”. Likevel var spørsmålet om frelsen inkluderte flere, eventuelt alle, et tilbakevendende tema. En beretning fra den angelsaksiske misjon i Tyskland forteller om misjonærer som forkynnte at frelsen gjaldt alle forfedre, inklusive hedninger. Dette gikk ikke upåaktet hen. Misjonærenes budskap ble rapportert til en romersk synode i 745 og stemplet som kjetteri.¹⁴² Hvorfor ble budskapet om tømning av helvetet forkynt? Kanskje var det en dyd av nødvendighet for misjonærene å formidle ”tømmingen av helvetet” for å få folk til å omvende seg. Et budskap om ”alles frelse” ga folk håp om at deres avdøde hedenske slektninger også kunne bli frelst. Konflikten om ”hvem som ble frelst” kan også illustreres med en historie om en frisisk konge som i år 719 nektet å la seg døpe. Grunnen var at han ikke ville skilles fra sine forfedre som etter sigende måtte være i helvetet. Kan denne problematikken ha bidratt til at både engelske og norske homilier skriver om *menneskehetens* frelse i stedet for å navngi de utfrelste? Spørsmålet er selvfølgelig umulig å besvare. Men formuleringen om *menneskehetens frelse* er i alle fall en ”åpen” formulering, og begrenser ikke frelsen eksplisitt til de gammeltestamentlige fedre. Også i billedframstillingene er det fokusert på befrielsen av en ”anonym menneskemasse” istedenfor identifiserbare personer.

¹³⁹ Rasmussen og Thomassen, *Kristendommen: En historisk innføring*, 115.

¹⁴⁰ Ralph V. Turner, ”Descendit ad Inferos: Medieval views on Christ’s descent into Hell and the salvation of the Ancient Just”, *Journal of the History of Ideas*, Vol. XXVII, Nr.2, 1966), 173-194, 177.

¹⁴¹ Izydorczyk, *The legend of the harrowing of Hell in the Middle English literature*, 62.

¹⁴² D.N. Dumville, ”Biblical apocrypha and the Early Irish: A preliminary investigation”, *Royal Irish Academy*, volume 73, (Dublin: Royal Academy 1973), 299-338, 302.

Det var en rådende oppfatning i vest at det var Kristi *sjel* som dro til dødsriket.¹⁴³ På 1100-tallet ble dette temaet på ny gjenstand for systematisk teologisk utlegning. Det er nettopp på den tid billedmotivet for alvor blir populært på de britiske øyer. Den første som utdyper temaet er Robert Pullen (d.1146) fra Oxford. Og mange følger etter ham, deriblant Peter Lombard, Peter Abelard, Thomas Aquinas og Bonaventura. Generelt holder de fleste seg til ortodoksien overlevert fra kirkefedrene. Peter Abelard representerte derimot et avvikende syn. Han forfektet at Kristi sjel ikke kunne løsrives fra kroppen, og var derved ikke i stand til å dra til helvetet. Dette avstedkom stor strid og ga støtet til en rekke utlegninger og nyanseringer. Abelards syn ble fordømt på konsilet i Sens i 1141, og på det 4. Laterankonsil i 1215 ble det på ny stadfestet at "Jesus went down into hell with his soul".¹⁴⁴

Thomas Aquinas (1225-1274) var høymiddelalderens mest innflytelsesrike skolastiker. I *Summa Theologiae* har han en lengre utlegning om temaet *de descensu Christi ad infernos*.¹⁴⁵ Her framholder han oppfatningen om at Kristi sjel rent *essensielt* dro ned til dødsriket, og "not merely by its effect", slik Peter Abelard tidligere hadde forfektet.¹⁴⁶ Thomas Aquinas nyanserer og utdyper temaet og forklarer at nedstigningen til helvetet skjedde på to måter: ved sjel og effekt. Kristi *sjel* kom bare dit patriarkene oppholdt seg, men *effekten* av den guddommelige makt hadde innvirkning på alle avdelinger i helvetet.¹⁴⁷ Thomas Aquinas skriver at sjelens nedstigning hadde effekt på alle avdelinger i helvetet "men på forskjellige måter".¹⁴⁸ Først og fremst dreier det seg om at de rettferdige i "fedrenes limbo" ble satt fri, og at de i purgatoriet fikk håp om framtidig herlighet.¹⁴⁹ Thomas' Aquinas' differensiering mellom de ulike avdelinger i helvetet er typisk utslag av den systematiske skolastikken. I samtidig homilielitteratur brukes vanligvis kun betegnelsen "helvetet" for Kristus i dødsriket.

I høymiddelalderen ble etter hvert Kristi *menneskelige* natur sterkere vektlagt i vest, og den guddommelige natur ble stadig nedtonet. Fokuset på Kristi menneskelige natur var resultat av en ny type spiritualitet innen Kirken. Ikke minst var innflytelsen fra fransiskanerne stor.

¹⁴³ J.N.D. Kelly, *Early Christian creeds*, 3.utg (London: Longman, 1979), 380.

¹⁴⁴ Richard T.A. Murphy, (Latin text and English translation, introductions, notes, appendices and glossaries) *The Passion of Christ: (3a. 46-52)*, bd 54. Dokumentet er del av serien: St. Thomas Aquinas: *Summa Theologiae* (London: Eyre & Spottiswoode, New York: McGraw-Hill Company, 1965), 215.

¹⁴⁵ Ibid., 152-179.

¹⁴⁶ Izydorczyk, *The legend of the harrowing of Hell in the Middle English literature*, 19.

¹⁴⁷ "De ulike avdelinger i helvetet" er nevnt kapittel 2.3 Kristne forestillinger.

¹⁴⁸ Murphy, *The Passion of Christ*, 159.

¹⁴⁹ Jf. kapittel 7.5 Imitatio Christi. Her blir det redegjort mer for Thomas Aquinas' utlegning.

Dette har trolig vært medvirkende årsak til at Kristus i dødsriket som billedmotiv gradvis ble foretrekket til fordel for Kristi oppstandelse fra graven. Sistnevnte viser eksplisitt Kristi *legemlige* oppstandelse. Generelt var billeduttrykket i middelalderen sterkt knyttet til dogmatikk og tok farge av dominerende teologiske overbygninger.

6.3 Den apostoliske trosbekjennelse

Den apostoliske trosbekjennelse inneholder sekvensen om Kristus som *fór ned til dødsriket*. Trosbekjennelsen hadde stor autoritet og fikk betydning for alle kristne i middelalderen. Trosbekjennelsen må derfor kunne anses som en viktig formidler av forestillingen om Kristus i dødsriket.

Allerede fra apostolisk tid ble troen uttrykt i sammenfattende ”trosformularer” som kan betraktes som forløpere for de senere ”samlende trosbekjennelser”. Trosbekjennelsene skulle oppsummere essensielle aspekter ved kristentroen. De tre viktigste trosbekjennelsene er ”den apostoliske”, ”den nikenske” og ”den athanasianske” trosbekjennelse. De er alle sluttprodukter i en utvikling gjennom flere århundrer. Stadfesting av de viktigste trosledd fant sted på kirkemøter og synoder i perioden mellom 325 og 600.

Opprinnelsen til leddet om Kristus som *fór ned til dødsriket*, eller *descendit ad inferna* som det heter på latin, kan forklares både legendarisk og historisk. Legenden forteller at trosbekjennelsen ble til av apostlene. Dette skjedde da apostlene var samlet den tiende dag etter Kristi himmelfart. På denne dag var apostlene fylt av Den hellige ånd og ga hvert sitt ledd til trosbekjennelsen. Thomas skal ha kommet med bidraget ”fór ned til dødsriket og stod opp fra de døde tredje dag”.¹⁵⁰ Legenden har sannsynligvis gitt trosbekjennelsen autoritet.

De historiske fakta forteller imidlertid at keiser Constantius II sammen med en komité møttes i Sirmium i mai 359 for å utarbeide et forslag til endringer av en trosbekjennelse som trolig var del av et tidligere dåpsformular. At Kristus *fór ned til dødsriket* kom som en interpolasjon til trosbekjennelsen. Endringene og presiseringene må sees i kontekst av den kristologiske strid og kampen mot kjetterne. Selv om interpolasjonen med Kristus i dødsriket var første *offisielle* stadfesting av Kristi nedstigning til dødsriket, var ikke formuleringen uten tradisjon. Tilsvarende artikler fantes i flere ”ikke-offisielle” trosbekjennelser fra Syria i sør til Aquileia i nord, og hadde trolig vært i bruk allerede fra 2. århundre.¹⁵¹ Leddet med Kristus i dødsriket lød i Sirmium-forslaget slik: ”was crucified and died, and descended to hell, and

¹⁵⁰ Kelly, *Early Christian creed*, 3.

¹⁵¹ MacCulloch, *The harrowing of Hell*, 69.

regulated thing there, Whom the gatekeepers of hell saw and shuddered, and rose again from the dead on the third day”.¹⁵² Dette leddet ble senere forkortet, men den teologiske betydning må kunne sees på bakgrunn av denne noe mer detaljerte framstilling. Tittelen ”den apostoliske trosbekjennelse” (*symbolum apostolorum*), opptrer første gang i et brev sendt fra synoden i Milano i 390 til pave Siricius. Brevet var trolig utarbeidet og signert av Ambrosius.

Utbredelsen av den apostoliske trosbekjennelse skjer gradvis. Fra det 6. århundre opptrer den sporadisk i Gallia og Spania. Men det var først på Karl den stores tid at den apostoliske trosbekjennelse ble utbredt og dannet basis for religiøs opplæring. Flere av den apostoliske trosbekjennelsens artikler er illustrert i *Utrecht Psalter* (ca. 830), og forteller noe om dens betydning. Her er følgende motiver framstilt: Kristi død på korset, De døde står opp fra gravene, Kristus i dødsriket, Kvinnene ved graven og Kristi himmelfart.¹⁵³

Først på 1000-tallet gikk man over fra den nikenske til den apostoliske trosbekjennelse også i Roma.¹⁵⁴ Fra nå av ble den apostoliske trosbekjennelse derfor alle sognebarns barnelærdom i vest. Erkebiskop Wulfstan av York (d. 1023) sier i en av sine homilier at alle barn må bli kjent med ”Fader vår” og trosbekjennelsen så snart de begynner å snakke. Dette er av avgjørende betydning for å kunne bli betraktet som kristen. Hvis en voksen ignorerer dette, er han ikke verdig hverken til å motta nattverden eller bli begravet i kristen jord.¹⁵⁵ Norsk kristenrett på 1200-tallet påla alle å lære trosbekjennelsen utenat.

Innholdet i trosbekjennelsen ble understøttet av både homilier og visuelle framstillinger, og man kan anta at den fortettede formuleringen om Kristus som *fór ned til dødsriket* framskaffet helt andre forestillinger enn hva de fleste får ved samme formulering i dag - især for de som er oppdratt i protestantisk kristendom.

Etter reformasjonen ble sekvensen om Kristus som *fór ned til dødsriket* under tvil beholdt. I protestantiske områder fjernet betydningen seg stadig mer fra tanken om Kristi kamp i underverdenen. At *Kristus fór ned til dødsriket* ble nærmest ensbetydende med, eller en understrekning av, at Kristus var død og begravet. At han *stod opp fra de døde tredje dag* var tilstrekkelig som påskens store mirakel, og Kristus i dødsriket forsvant som billedmotiv i protestantiske områder.

¹⁵² Kelly, *Early Christian creeds*, 289.

¹⁵³ Barbara Catherine Raw, *Trinity and incarnation in Anglo-Saxon art and thought*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 150.

¹⁵⁴ Tony Lane, *Kristen tenkning i 2000 år: De viktigste kristne tenkere fra det første århundre til i dag*, oversatt og supplert med en del nordiske teologer ved Vidar L. Haanes, (Stokke: Forsythia, 1998), 50.

¹⁵⁵ Raw, *Trinity and incarnation in Anglo-Saxon art and thought*, 29.

6.4 Apokryfe evangelier

Det finnes mange apokryfe evangelier fra tidligkristen tid som beretter om Jesus og apostlenes liv. Disse tekstene er gitt betegnelsen ”apokryfe” som betyr ”skjult” eller ”gjemt vekk”, fordi de ble holdt utenfor Bibelens kanoniske skrifter da disse ble samlet. Flere evangelier har også kommet til etter samlingen av Bibelen. Noen apokryfe evangelier ble betraktet som kjetterske, mens andre ble vurdert som ”leseverdige og oppbyggelige”.

Det finnes tre apokryfe evangelier som i særlig grad omhandler Kristus i dødsriket. Det er Petersevangeliet, Bartolomeusevangeliet og Nikodemusevangeliet. Fordi Nikodemusevangeliet fikk stor utbredelse og betydning, både innen østlig og vestlig kultur, vier jeg dette evangeliet stor oppmerksomhet. I forskningslitteraturen er det også hevdet at motivet Kristus i dødsriket, eller Anastasis, bygger på eller tar utgangspunkt i dette evangeliet. Om dette er en teori med tilstrekkelig gyldighet vil bli drøftet.

6.4.1 Petersevangeliet

I 1887 ble det funnet et skrift av Petersevangeliet i en grav i Egypt. Det ble datert til 800-tallet. Tidligere var det funnet fragmenter av evangeliet som trolig var fra det 3. århundre. Evangeliet beretter Kristi lidelseshistorie fram til kvinnene som kom til den tomme grav.¹⁵⁶ I kapittelet *Vaktenes syn* blir det fortalt at vaktene så to menn stige ned fra himmelen og gå inn i Kristi grav. Like etter kom de ut ”med en mann mellom seg og et kors som fulgte etter”. Hodene til de to raget opp til himmelen, og den tredjes hode raget over himmelen. Da lød en røst fra himmelen: ”Har du forkynt for dem som sover?” Og et svar fra korset lød: ”Ja”. Framstillingen minner om 1. Peter 3.18-19, der det står at Kristus gikk bort og prekte ”for åndene i varetekt”. Men fortellingen i Petersevangeliet er mer visjonær og mystisk enn i Bibelen.

Evangeliet hadde liten utbredelse, og har derfor neppe influert direkte på senere billedframstillinger. Det vesentlige i denne sammenheng er at med Petersevangeliet har vi ytterligere et vitnesbyrd om at trosforestillingen om Kristus i dødsriket var levende i tidligkristen tid, og at uttrykksformene kunne være svært forskjellige.

6.4.2 Bartolomeusevangeliet

Bartolomeusevangeliet blir tidfestet til det 2. århundre. Evangeliet har neppe vært særlig utbredt, og er kun overlevert i noen få håndskrifter på gresk, latin og kirkeslavisk.

¹⁵⁶ Gjenfortellingen her bygger på: Einar Thomassen (oversatt) og Halvor Moxnes (innledende essay), *Apokryfe evangelier* (Oslo: De norske bokklubbene 2001), 89-97.

I hovedtrekk handler evangeliet om at Bartolomeus blir innviet i hemmelige mysterier, både om himmelen og om Hades' rike.¹⁵⁷ Et særegent trekk fra beretningen er at nedfarten til dødsriket finner sted mens Jesus ennå er i live på korset. Bartolomeus er vitne til at engler kommer fra himmelen og ser Jesus forsvinne fra korset. I det samme hører Bartolomeus stemmer fra under jorden og "en veldig jamring og skjæring av tenner". Deretter blir Jesus brakt tilbake til korset og dør. Etter oppstandelsen spør Bartolomeus: "Fortell meg Herre, hvor gikk du hen fra korset?" Jesus svarer at han dro til Hades for å bringe opp "Adam og alle patriarkene, Abraham, Isak og Jacob". Bartolomeus får detaljert viten om dødsrikets hersker Hades, at Beliar (Satan) legges i lenker, at kobberportene og jernboltene slås i stykker og at de rettferdige settes fri. Adam er viet særskilt oppmerksomhet. Eva er ikke nevnt.

Teksten er dramatisk bygd opp og rommer gammeltestamentlige profetier og partier fra Davidsalmene. Strofer fra Salme 24: "Lukk opp eders porter! For herlighetens konge skal tre inn" er allerede her etablert som en del av beretningen. Denne salmen ble i all ettertid sterkt forbundet med dette motivet, for eksempel i det senere Nikodemusevangeliet, i liturgiske tekster, manuskriptilluminasjoner og i mysteriepill.

At Kristus dro til dødsriket allerede mens han hang på korset, hadde også Justin Martyr (100-165) foreslått. Senere ble det bred enighet om at nedfarten skjedde mens Kristus lå i graven. Kirkefaderen Hieronymus advarte på slutten av 300-tallet mot Bartolomeusevangeliet som et heretisk skrift.¹⁵⁸

6.4.3 Nikodemusevangeliet

Forskningslitteraturen spriker med hensyn til når Nikodemusevangeliet kan være skrevet. Dateringen spenner fra det 2. århundre til omkring år 600. Dateringsspørsmålet kommer jeg tilbake til senere i kapittelet. Nikodemusevangeliet finnes i en rekke håndskrifter både på gresk og latin, og på mange ulike folkespråk. På norrønt kalles evangeliet *Niðrstigningar saga*. Evangeliet består av tre tematiske seksjoner. Første del omhandler lidelseshistorien, oppstandelsen og Kristi himmelfart. Andre del omhandler historien om Josef av Arimatea. Tredje del er viet Kristi nedfart til dødsriket. Den latinske tittelen *Evangelium Nicodemi* refererer vanligvis til verkets tre deler, mens enkelte forskere bruker denne tittelen kun med referanse til de to første. En del forskere omtaler de to første delene under tittelen *Acta Pilati*

¹⁵⁷ Ibid., LVIII-LX, 179-205.

¹⁵⁸ Moxnes og Thomassen, *Apokryfe evangelier*, LVIII.

og apokryfens siste del med tittelen *Descensus Christi ad inferos*. I middelalderen kalles også hele evangeliet *Gesta Salvatoris*.¹⁵⁹

Det finnes tre latinske hovedversjoner av evangeliet. Constantinus de Tischendorf kalte dem for versjon A, B og C allerede på 1850-tallet. Disse betegnelsene brukes fortsatt ofte i forskningslitteraturen. Versjon A har vært mest utbredt og utgangspunkt for de fleste oversettelser til europeiske folkespråk i høymiddelalderen. Fordi Nikodemusevangeliet ikke tilhørte den bibelske kanon, kunne man forholde seg relativt fritt til stoffet. Deler av evangeliet ble utover i middelalderen inkorporert i ulike litterære sjangre som prosa, poesi, drama, legender og homilier. Gjennom apokryfens lange historie har teksten virket som en dynamisk og levende tekst i både kirkelig og verdslig sammenheng.

Nikodemusevangeliet har en omfattende skildring av hva som skjedde da Kristi sjel dro til underverdenen mens hans legeme lå i graven. De ulike versjoner varierer noe i persongalleri og handlingsforløp, men er i sitt hovedinnhold bygd opp over samme lest.¹⁶⁰ Nikodemusevangeliet er basert på en rekke dialoger mellom de medvirkende. Dette forsterker det dramatiske innholdet, og gjorde det egnet for sceniske bearbeidelser og mysteriespill.

Handlingsresymé.¹⁶¹ Beretningen starter med at Simeons to sønner, Karinus og Leucius, er stått opp fra de døde etter Kristi oppstandelse.¹⁶² De blir gjenkjent i Arimatea, og bedt om å fortelle sin historie fra underverdenen. De er uvillige til å tale, men går med på å skrive ned hva de var vitne til da Kristus kom til dødsriket. Hver for seg skriver de ordrett ned den samme historien. De forteller at mens de lå i forvaring med patriarker og profeter i ”mørkets dypeste natt”, skinte plutselig et sterkt lys. Alle hellige skjønnte da at frigjøringen nærmet seg, og jubelen brøt løs. Da mobiliserer Satan alle onde krefter og egger Underverdenen til strid mot Kristus.¹⁶³ Satan setter seg selv og sin onde makt i et allmektig lys og påstår at denne kongen ikke er noe å frykte, da han kun er et menneske som selv fryktet døden. Mens Underverdenen og Satan diskuterer heftig, lyder en stemme som torden og et sus av ånd:

¹⁵⁹ Izydorczyk gir en mer detaljert oversikt over verkets ulike titler og måter evangeliet er delt inn på. Zbigniew Izydorczyk, *The Medieval Gospel of Nicodemus: Texts, intertexts, and contexts in Western Europe*, (Tempe, Ariz.: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1997), 1ff.

¹⁶⁰ På nettsiden *Christian Classics Ethereal Library* er Nikodemusevangeliet tilgjengelig i tre versjoner, alle i engelsk oversettelse: <http://www.ccel.org/ccel/schaff/anf08.vii.xv.i.html?highlight=gospel,of,nicodemus#highlight> (oppsøkt 04.09.07).

¹⁶¹ Dette handlingsresymé bygger på oversettelsen av Einar Thomassen, *Apokryfe evangelier*, 239-257.

¹⁶² Simeon var en rettskaffen og gudfryktig jødisk prest som hadde fått en åpenbaring om at han ikke skulle se døden før han hadde sett ”Herrens salvede”. Han tok imot Jesusbarnet i tempelet i Jerusalem da Josef og Maria skulle framstille sin sønn for Herren førti dager etter fødselen. ”Herre, nå lar du din tjener fare herfra i fred” er blant Simeons mest kjente ord. (Luk 2.29-32).

¹⁶³ Underverdenen kalles i en del versjoner for Hades eller Døden.

”Opp med portene deres fyrster! Gå opp evige porter, for herlighetens konge skal tre inn”. I full panikk setter Underverdenen jernbommer og slår for helvetets port, slik at de hellige ikke skal slippe ut. Men av frykt for Kristus flykter Underverdenen inn i ”de mørke boliger” og overlater kampen til Satan. Både Adam, Set, Jesaia, David, Simeon og døperen Johannes vitner og ber om at ”herlighetens konge må få tre inn”. Satan kjemper denne ordstrid til siste slutt, men må gi tapt for Kristus som beordrer Satan inn til Underverdenens varetekt. Deretter samler Kristus de hellige rundt seg og tar Adams høyre hånd og sier: ”Fred være med deg og alle dine barn, mine rettferdige”. En etter en framfører de hellige sine profetier og takksigelser. Derpå følger oppstigningen til Paradis hvor erkeengelen Michael tar i mot den hellige herskare. Her møter de Enok og Elias, samt røveren som ble korsfestet sammen med Jesus. Simeons sønner avslutter sin beretning om Herren Jesus Kristus’ ”guddommelighets mysterier” med lovprisning og jubel. I tillegg til overnevnte aktører er også Habakkuk og Mika med. Eva er fraværende i den latinske A-versjonen, men opptrer i versjon B. I B-versjonen blir også Satan regelrett bundet på hender og føtter, og ikke bare satt i Underverdenens varetekt som i versjon A.

Når ble Nikodemusevangeliet skrevet? Forskningslitteraturen gir svært ulike svar.¹⁶⁴ Eldre forskningslitteratur tidfester evangeliets opprinnelse mellom 2. og 4. århundre.

En datering til 1. eller 2. århundre skriver seg fra Tischendorfs forskning på 1850-tallet.

Tischendorfs datering har nærmest vært overtatt som et ”dogme” eller diktat som det ikke har vært stilt spørsmål ved.¹⁶⁵ Selv om mange forskere ”la på” et århundre eller to, er evangeliet nesten alltid omtalt som et skrift av svært tidlig opprinnelse. Sentrale forskere som J.

Monnier, Ralph V Turner,¹⁶⁶ Josef Kroll¹⁶⁷ og Bengt Lindstrøm¹⁶⁸ foreslår alle en tilblivelse mellom 2. og 4. århundre.

Flere forskere mener imidlertid den tidlige dateringen er feil, og angir en tilblivelse på slutten av 500-tallet, kanskje først rundt år 600. Allerede på 1960- tallet ble det framsatt en teori om at Nikodemusevangeliets descensusdel i alle fall ikke kunne være eldre enn fra år

¹⁶⁴ I min etterstreben på å oppspore hvilket århundre de ulike forskere har datert Nikodemusevangeliet til, har det i enkelte tilfeller vært uklart om de eksplisitt uttaler seg om descensusdelen eller om Nikodemusevangeliet i sin helhet.

¹⁶⁵ Jackson J. Campbell, “To Hell and back: the latin tradition and literary use of the ‘Descensus ad Inferos’ in old English”, *VIATOR* volume 13, 1982, 111.

¹⁶⁶ Ralph V. Turner, “Descendit ad Inferos” *Journal of the History of Ideas*, 173.

¹⁶⁷ Kroll, *Gott und Hölle*, 84.

¹⁶⁸ Bengt Lindstrøm, *A late Middle English version of The Gospel of Nicodemus*, (Edited from British Museum MS Harley 149. Uppsala 1974), 10.

555.¹⁶⁹ Det ser imidlertid ut til at redateringen først er akseptert i de siste tiår. I dag skriver flere forskere at Nikodemusevangeliet trolig er blitt til rundt år 600.¹⁷⁰

Hvis evangeliet forelå så tidlig som 2.-4. århundre, er det sannsynlig at det har påvirket trosforestillinger og teologisk utlegning om Kristus i dødsriket. En tidlig datering har nærmest gitt evangeliet autoritet som kilde. Men hvis den sene dateringen av Nikodemusevangeliet er riktig, var trosforestillingen om Kristus i dødsriket etablert lenge før evangeliet ble skrevet, og temaet hadde vært gjenstand for teologisk utlegning og homiletikk i lang tid. En datering rundt år 600 svekker derfor teorien om Nikodemusevangeliets dominerende betydning for trosforestillingen, – og derved også som hovedkilde til billedframstillingene.

Samsvar og avvik mellom Nikodemusevangeliet og billedframstilling. For å kunne uttale seg nærmere om betydningen av Nikodemusevangeliet som kilde til billedmotivet, har det vært nødvendig å undersøke samsvar og avvik mellom Nikodemusevangeliet og billedframstilling. Her blir det vist til eksempler fra både østlig og vestlig billedtradisjon, også den norske.

Anastasisframstillingene i Roma fra 8. og 9. århundre korresponderer rent tematisk med Nikodemusevangeliet. Men i mange henseender viser billedframstillingene og Nikodemusevangeliet manglende samsvar. En viktig avvikelse mellom tekst og bilde er framstillingen av Hades og Satan. Nikodemusevangeliet differensierer klart mellom Hades og Satan. Striden mellom disse er et bærende element i teksten, og ender med at den feige Hades ”rømmer”, og at Kristus setter *Satan* i varetekt eller legger ham i lenker.¹⁷¹ Denne differensiering mellom Hades og Satan kommer ikke fram i bildene.¹⁷² Her er enten djevelen utelatt helt, eller det finnes kun én djevel som ofte er identifisert med innskriften *Hades*. Den som ligger under Kristi fot, og etter hvert er framstilt lenket, er altså Hades og ikke Satan slik det er poengtert i teksten.

Da billedmotivet etter hvert inkluderer langt flere personer, kan man kanskje med større sannsynlighet knytte det opp mot Nikodemusevangeliet. Men også her er flere uoverensstemmelser og avvik. At David og Salomo får plass i billedmotivet skriver seg neppe fra Nikodemusevangeliet. Her er aldri Salomo nevnt. David derimot er en sentral aktør i Nikodemusevangeliet. Salomo fikk plass i billedmotivet trolig for å understøtte Kristi

¹⁶⁹ Campbell, “To Hell and back”, *VIATOR*, 112.

¹⁷⁰ Både Harris og Kartsonis angir en tilblivelse rundt år 600. Richard Harris, *The passion in art*, Aldershot: Ashgate, 2004, 37. Kartsonis *Anastasis*, 11.

¹⁷¹ I versjon A settes Satan i varetekt, i versjon B legges Satan i lenker.

¹⁷² Også Kartsonis påpeker den manglende differensiering mellom Hades og Satan. Kartsonis, *Anastasis*, 14.

menneskelige avstamning, og er således knyttet opp mot dogmelæren. Så langt jeg kan se, er heller ikke Abel nevnt i noen av Nikodemusevangeliets versjoner. Abel ble også satt inn i billedmotivet med en teologisk begrunnelse. En lang rekke av Nikodemusevangeliets medaktører finner aldri veien inn i billedmotivet, selv ikke personer som er gitt sentrale roller i teksten, for eksempel Isaias og Set. Dette kan imidlertid ikke defineres som avvik, men er mer en indikasjon på at det var andre faktorer enn Nikodemusevangeliet som bestemte hvem som fikk plass i bildene.

Senbysantinsk kunst reflekterer kanskje teksten bedre, og man kan derfor spørre seg om teksten ble forbundet med bildene *ex post facto*, dvs. i ettertid, og således kan ha bidratt til billedframstillingenes utbredelse og popularitet, og eventuelt influert på ikonografien med nye detaljer som føyde seg inn i et allerede etablert billedskjema. Men noen *presis* illustrasjon av Nikodemusevangeliet synes jeg aldri det er grunnlag for å si at billedframstillingene er. Per Jonas Nordhagen synes derimot å ha en slik oppfatning. I en artikkel fra 1974 skriver Nordhagen om billedmotivet Kristus i dødsriket slik: ”i den bysantinske kunsten og senere i det russiske ikonmaleri beholdt scenen bestandig sitt preg av å være en presis illustrasjon til beretningen i Nikodemusevangeliet”.¹⁷³ Selv om jeg ikke deler denne oppfatningen, har Nikodemusevangeliet høyst sannsynlig bidratt til motivets utbredelse.

Hvordan korresponderer billedframstillingene fra de britiske øyer og Norge med teksten i Nikodemusevangeliet? I det følgende tas det utgangspunkt i Nikodemusevangeliet versjon A, fordi alle bevarte tidligengelske manuskripter er basert på denne. De eldste bevarte engelske manuskripter basert på B-versjonen er fra det 13. århundre.¹⁷⁴ På bakgrunn av bevart materiale ser det således ut til at versjon A i mer enn tre hundre år var eneste benyttede versjon i England. I denne perioden fant de engelske billedframstillingene sin form.

Det som er framstilt i bildene vil man i det vesentlige også kunne finne en referanse til i teksten. Men det finnes unntak. Eva er ikke en del av persongalleriet i tekstversjon A. I billedframstillingene er hun derimot ofte inkludert, bla. i Tiberiuspsalteret (fig. 38) og i Winchesterpsalteret (fig. 39), henholdsvis fra 1000 og 1100-tallet. Identifiserbare profeter og

¹⁷³ Nordhagen, ”Kristus i dødsriket” *Kunst og kultur*, 166.

¹⁷⁴ At alle bevarte eksemplarer av Nikodemusevangeliet i det engelske området er basert på versjon A, i alle fall fram til 13. århundre, bekreftes av en rekke forskere, bla. Kirsten Wolf, C.W. Marx og Katherine Anne Smith Collett. Jf. Kirsten Wolf. ”The influence of the *Evangelium Nicodemi* on Norse literature: A survey”, *The Medieval Gospel of Nicodemus: Texts, intertexts, and contexts in Western Europe*, (ed. Zbigniew Izydorczyk), (Tempe, Ariz: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1997), 261-286, 264. C.W. Marx, ”The Gospel of Nicodemus in Old English and Middle English”, *The Medieval Gospel of Nicodemus* (ed. Izydorczyk), 207-259, 210. Katherine Anne Smith Collett, *The Gospel of Nicodemus in Anglo-Saxon England*, (Ann Arbor, Mich: University Microfilms, University of Pennsylvania. 1985), 53.

patriarker er ikke inkludert i vest.¹⁷⁵ Det er snarere *fraværet* av Nikodemusevangeliets sentrale aktører som preger billedframstillingene. Selvsagt kan økonomisk ikonografi og lav rollebesetning uttrykke Nikodemusevangeliets essensielle innhold i fortettet form, og kan derfor ikke betraktes som direkte avvik fra teksten. Men trolig er framstillingen av ”anonyme sjeler”, istedenfor identifiserbare gammeltestamentlige personer, valgt for å tydeliggjøre frelsens aktualitet for den enkelte, og er sterkere relatert til frelseslære og homiletikk enn til Nikodemusevangeliet

I Nikodemusevangeliet beskrives ikke helvetet som en udyrkjeft. At det er *flammer* i dødsriket inngår heller ikke i tekstversjon A. Begge disse elementene ble vanlig i bildene. *Bindingen av Satan* er i utgangspunktet heller ikke en del av Nikodemusevangeliet versjon A. I versjon A blir Satan, etter at han er overvunnet, ”beordret inn i mørkets dyp og holdt i Underverdenens varetekt”. I bildene er Satan gjerne lenket eller bundet (fig. 38, 39). Elementet ”bindingen av Satan” finnes i utlegningen hos Augustin. Temaet også hyppig nevnt i homilielitteraturen.

Nikodemusevangeliet ble omsatt til norrønt mål en gang på 1100-tallet. Evangeliet fikk tittelen *Niðrstigningar saga*.¹⁷⁶ Det finnes i dag fire bevarte håndskrifter på norrønt, alle islandske. Det eldste og eneste fullstendige er datert til 2. fjerdepart av 1200-tallet.¹⁷⁷ De fire versjonene av evangeliet er alle omsetninger fra den latinske A-versjonen, men inneholder både forenklinger, interpolasjoner og tilpasninger til nordiske forestillinger. Bindingen av Satan er også inkorporert i beretningen, – en sekvens som tidligere nevnt opprinnelig hørte til Nikodemusevangeliets versjon B. Av tilpasninger til nordiske forhold kan nevnes at Satan er omgjort til en *jotun* utstyrt med tre eller syv hoder. Hans medsammensvorne, som vanligvis er kalt Dødsriket eller Hades, er omgjort til en horde stordjevler, stortroll og kjemper. I en av interpolasjonene kalles Satan også for Midgardsormen.

Til tross for at det norrøne Nikodemusevangeliet har tilpasset kaoskreftene eller djevlene til hjemlige forhold, har ikke disse endringene influert på ikonografien til de norske bildene. Ingen djevler er framstilt som tre- eller syvhoders troll. Djevlene er framstilt innenfor rammen av en standardisert engelsk-europeisk djevelikonografi. Generelt ligger de norske framstillingene tett opp til de engelske, både med hensyn til ”rollebesetning” og ikonografiske

¹⁷⁵ Kanskje finnes et unntak i *Fitzwarin Psalter*, (Paris, Bibliothèque Nationale MS lat. 765. F.15.), fig. 43. Her er en av de hellige framstilt med horn, og kan muligens identifiseres som Moses. Moses inngår ikke i Nikodemusevangeliet.

¹⁷⁶ I norsk omsetning: Odd Einar Haugen, *Norrøne tekster i utval*, (Oslo: Gyldendal, Oslo 1994), 249-265.

¹⁷⁷ Manuskriptets fulle navn: AM 645 4^o.

detaljer. Forklaringen kan selvsagt være at det er benyttet mønsterbøker. Her er det lite håndfast å bygge på. Blant de få bevarte mønsterbøkene finnes en islandsk mønsterbok fra omkring 1300.¹⁷⁸ Den består av 42 plansjer, men ingen av disse viser Kristus i dødsriket.

Nikodemusevangeliets utbredelse. Nikodemusevangeliets store utbredelse er også trukket fram som en begrunnelse for at Nikodemusevangeliets er betraktet som den viktigste kilden for billedmotivet. Nikodemusevangeliets hadde særskilt stor popularitet og utbredelse i England. Men de fleste manuskriptene som foreligger, er skrevet i tiden *etter* at billedmotivet var skapt. Fra det 13. århundre øker utbredelsen, og i det 14. og 15. århundre når evangeliet størst utbredelse og popularitet.¹⁷⁹ Beretningen fra Nikodemusevangeliets ble også kjent gjennom *Legende Aurea*. Legendesamlingen ble nedtegnet av Jacobus de Voragine mellom 1260 og 1275, og senere vidt utbredt i Europa.¹⁸⁰

Oppsummert kan årsakene til at evangeliet er gitt så overlegen betydning for tros- og billedframstillingene forklares ut fra følgende tre faktorer:

1. Nikodemusevangeliets ble lenge datert til perioden 2.-4. århundre.
2. Nikodemusevangeliets nådde enorm utbredelse og popularitet.
3. Nikodemusevangeliets er det skrift som forteller mest detaljert om Kristus i dødsriket.

Til disse punkter kan følgende kommenteres:

Ang. punkt 1: Forskningslitteraturen viser at Nikodemusevangeliets er redatert, og trolig blitt til rundt år 600, og på *det* tidspunkt forelå en rekke andre tekster om Kristus i dødsriket.

Ang. punkt 2: Nikodemusevangeliets ble vidt utbredt, men utbredelsen skjedde for alvor *etter* at billedmotivet var etablert.

Ang. punkt 3: Nikodemusevangeliets innehar den mest *detaljerte* framstillingen, men det finnes en rekke andre skriftlige kilder som innehar nettopp de elementene billedmotivet fokuserer på. Mange av disse tekstene behandler temaet Kristus i dødsriket *uavhengig* av Nikodemusevangeliets. Flere av tekstene er eldre enn Nikodemusevangeliets og var i tillegg vidt utbredt. Disse tekstene er i stor grad basert på homilier, kommentarer, hymner og teologiske skrifter.¹⁸¹ Oppsummert er det derfor ikke noe som klart bidrar til å stadfeste

¹⁷⁸ Harry Fett, *En islandsk tegnebok fra middelalderen*, (Christiania: I kommisjon hos Jacob Dybwad, 1910).

¹⁷⁹ Izydorczyk, *The Legend of the Harrowing of Hell in the Middle English literature*, 79.

¹⁸⁰ Jacobus de Voragine, *The Golden Legend: Readings on the saints*, (oversatt av William Granger Ryan), Vol. 1, (Princeton, N.J: Princeton University Press, 1993), 222.

¹⁸¹ C.W. Marx, "The Gospel of Nicodemus in Old English and Middle English", i: *The Medieval gospel of Nicodemus: Texts, intertexts, and contexts in Western Europe*, (ed. Zbigniew Izydorczyk), 217.

Nikodemusevangeliet som en mer betydningsfull kilde til billedframstillingene enn en rekke andre tekster.

Kunsthistorikere betraktet lenge Nikodemusevangeliet som en selvinnlysende kilde til billedframstillingene. Anna D. Kartsonis sier det eksplisitt: “This assertion was considered to be so self-evident by art historians that it was not even discussed by them, while alternative texts were not considered seriously.”¹⁸² Ut fra dette har det vært min intensjon å løfte fram ”alternative tekster” som har influert på billedframstillingene. Ved å ha gått igjennom en rekke tekster finner jeg kun belegg for å si at Nikodemusevangeliet er én av mange kilder til billedframstillingene. Kristus i dødsriket hører til et dynamisk forestillingskompleks med lange tradisjoner skapt av et mangfold litterære sjangre og teologiske impulser.

6.5 Gammelengelsk martyrologi

An Old English martyrology fra siste halvdel av det 9. århundre er et av de eldste bevarte prosaverk fra det angelsaksiske England. I tillegg til korte helgen-vitaer, inngår beretninger knyttet til festdager som Epifaniet, Kristus i dødsriket og Kristi himmelfart. Den 26. mars er viet Kristus i dødsriket. Teksten gjengis her i sin helhet:¹⁸³

March 26. Christ Descent into Hell

On the twenty-sixth day of the month Christ remained dead in his grave for us, and his soul and his godhead at the same time...and he harrowed the depth of hell and slew a crowd of the devils with his divine sword and drove them into the abyss of hell and bound them there. There he was seen by all the men and women that had ever before believed in him, and they rushed forth from their torments and fell down weeping at his feet and spoke thus: ‘O help us, Saviour, since thou camest hither, though it be late; we always looked forward to thy coming, but stop now these threats and end these lamentations and make known thy power in hell as thou didst on earth, where thou redeemedest living men by thy crucifixion: save now us dead ones by thy death.’ There Adam and Eve also recognised him where they were smothered in the depth of darkness; when they saw his shining light after that long time, Eve for the sake of her kinship to St. Mary implored him to pity her. She said to him: “Remember, my Lord that she was bone of my bones and flesh of my flesh: therefore help me.” Then Christ released them both from that place and also sent before him a great number of rejoicing folks, as he was about to return in triumph to his body.

Det mest interessante med martyrologien i denne sammenheng er å se hvordan teksten presenterer temaet Kristus i dødsriket, hvordan den samsvarer eller avviker med Nikodemusevangeliet og hvordan martyrologiens framstilling korresponderer med billedframstillingene som ble vanlig en tid senere.

¹⁸² Kartsonis, *Anastasis*, 10.

¹⁸³ George Herzfeld (ed.), *An Old English martyrology*, (Millwood, N.Y.: Kraus reprint, 1973, Early English Text Society. Original series 116), 57.

Martyrologiens framstilling er kort og kan betraktes som et konsentrat av Kristi bragd i helvetet. Innledningsvis er Kristi *kamp* framhevet, både ved at Kristus ”*harrowed the depth of hell*”, hvilket betegner kampen som en krigshandling,¹⁸⁴ og ved at Kristus bruker sitt guddommelige *sverd*. ”Kampens hete” er også vektlagt ved at Kristus ”*slew a crowd of the devils*”. Jo flere djevlere, jo større må kampen ha vært. I Nikodemusevangeliet er det Kristi kamp mot Satan som er framhevet.

Martyrologien fokuserer på frelsen av Adam og Eva og den *anonyme* ”folkemengden”, eller som det står ”*a great number of rejoicing folk*”. Ingen profeter eller patriarker er nevnt, bare ”*us dead*”, og er på dette felt ulik Nikodemusevangeliet. Eva er også tilkjennegett en viktigere rolle enn hva som er tilfelle i Nikodemusevangeliet. I Nikodemusevangeliets versjon A er hun fraværende. I de øvrige versjoner er hun perifer. I martyrologien er Maria framstilt som ”den nye Eva”. Eva sier til Kristus: ”Remember, my Lord that she was bone of my bones and flesh of my flesh: therefore help me”.

Martyrologien korresponderer godt med måten Kristi bragd i dødsriket senere ble framstilt i bilder. I engelsk billedmateriale er kampen framhevet, ingen av de hellige kan identifiseres utover Adam og Eva, og det er gjerne inkludert flere djevlere. Martyrologiens poengtering av helvetets pinsler eller *torments* samsvarer også med billedframstillingene, der helvetet gjerne er forsynt med flammer – en viktig allusjon til dette ”skrekkens sted”. Bortsett fra et rent tematisk slektskap mellom martyrologien og Nikodemusevangeliet, er det få klare reminisenser fra Nikodemusevangeliet i martyrologien.¹⁸⁵

6.6 Homilier

Homielitteraturen har trolig hatt et betydelig omfang i Europa. Rundt år 800 ble det bestemt at hver prest skulle eie en homiliesamling, – en serie tekster av ”garanterte” forfattere, som dekket alle, eller i alle fall de viktigste, søndagene eller festene i kirkeåret. Det finnes to typer av prekener. Den ene typen er den eksegetiske *homilie* som tolker en lengre evangelietekst ledd for ledd. Den andre er den egentlige preken, *sermo*, som tar sitt utgangspunkt i en konkret hendelse eller i et enkelt utsagn, og utformer en formanende eller belærende tale ut

¹⁸⁴ Se en nærmere redegjørelse for ordet *harrowing* i kapittel 7.1 Kampmotivet.

¹⁸⁵ I sin introduksjon til martyrologien skriver George Herzfeld at kildene til denne teksten regnes å være: *Biblical. Og Cp. Augustine, Sermo clx. 5 (Migne 39, 2061)*. Nikodemusevangeliet nevner han ikke. George Herzfeld (introduction and notes), *Old English martyrology*, xxxviii. *Augustine sermo* er imidlertid omdiskutert med hensyn til forfatter og tidspunkt for tilblivelse. I nyere forskningslitteratur er den kalt *Pseudo-Augustinsk sermo* og antas ikke å være av Augustin, selv om den i middelalderen ble attribuert ham.

fra dette.¹⁸⁶ I min omtale av de ulike tekster skiller jeg ikke sermo og homilie fra hverandre. Tittelen på Ælfrics homiliesamling *The Sermones Catholici: or Homilies of Ælfric* viser også at disse betegnelsene brukes om hverandre.

Homiliene setter billedmotivet i dialog med en levende kirkelig trospraksis, og er således døråpnere til fortolkning av billedmotivet. Tekstene blir undersøkt med henblikk på hvordan budskapet i homiliene korresponderer med billedframstillingene. I tillegg blir tekstenes samsvar og avvik med Nikodemusevangeliet undersøkt. De homiliesamlingene jeg har valgt å analysere er *Ælfric's Homilies*, *Old English Homilies* og *Gammelnorsk homieibok*. De skriver seg fra 1000-tallet og framover til 1200-tallet. Dette tidsrommet dekker perioden da den vestlige ikonografi fant sin form, og henimot perioden da de norske bildene av Kristus i dødsriket ble malt.

6.6.1 Ælfrics homilier

Ælfric var abbed av Eynsham og erkebiskop av York (1023-1051).¹⁸⁷ Hans homiliesamling *The Sermones Catholici: or Homilies of Ælfric* består av over førti homilier.¹⁸⁸ Homiliene bærer preg av Ælfrics streben etter å skrive i henhold til den rette tro. Han poengterer stadig Kristi doble natur ved å framheve Kristus som ”sann gud og sant menneske”.

De viktigste homiliene som inkluderer temaet Kristus i dødsriket er: I. On the beginning of the Creation, XIV. For Palm Sunday, XV. Easter Sunday og XXXI. The Passion of St. Bartholomew the Apostle.

I. On the beginning of the Creation.¹⁸⁹ Denne homilien har en gjennomgang av viktige hendelser fra skapelsen og fram til Kristi oppstandelse. Englenes fall blir utførlig forklart og syndefallet får bred plass. Om syndefallet skriver Ælfric: ”Then was he (Adam) to the devil obedient, and to God disobedient, and was delivered, he and all mankind, after this life to hell-torment with the devil who seduced him”.¹⁹⁰ Deretter fortelles historien om Noah og syndfloden og de ulydige menneskene i Babel. Så følger korsfestelsen og fortellingen om Kristus i dødsriket: ”Verily then two believing men honourably buried him; and Christ, in that

¹⁸⁶ Astrid Salvesen og Erik Gunnes (red.), *Gammelnorsk homieibok*, (Oslo:Universitetsforlaget, 1971), 10.

¹⁸⁷ Det varierer hvordan navnet Ælfrics skrives. Mange skriver *Aelfric*. Men fordi jeg har benyttet meg av Benjamin Thorpes utgave av homiliesamlingen, velger jeg Thorpes skrivemåte som er *Ælfric*.

¹⁸⁸ *The Homilies of the Anglo-Saxon Church, the first part, containing the Sermones Catholici: or Homilies of Ælfric*. In the original Anglo-Saxon, with an English version. Vol.I. Ed Benjamin Thorpe. (London: The Aelfric Society, 1844, reprint 1971. Alle sitater fra Ælfric's homilier er hentet fra denne utgaven.

¹⁸⁹ Ibid. 9-28. Siderreferansene inkluderer homilien gjengitt parallelt på gammelengelsk og moderne engelsk.

¹⁹⁰ Jeg velger å sitere de engelske homiliene på engelsk. Dette sikrer en presis gjengivelse, og gir bedre grunnlag for å vurdere likheter og forskjeller når jeg sammenligner tekstene med Nikodemusevangeliet.

time, went to hell, and overcame the devil, and took from him Adam and Eve, and their offspring, that portion which had previously been most acceptable to him, and led them to their bodies, and arose from death with that great host on the third day of his passion”.

Det essensielle innhold er hvordan menneskene ble skilt fra Gud og hvordan de igjen ble gjenforent med ham. Ælfric minner om at Paradisporten er gjenåpnet, men at ulydige sjeler vil havne i helvetets evige ild. Kristus i dødsriket står i relasjon både til syndefall og dommedag, og binder sammen hele menneskets historie.

XIV. For Palm Sunday.¹⁹¹ Homilien inkluderer hele påskens budskap. Trolig måtte mye inngå fordi “Church customs forbid any sermon to be said on the three still days”.¹⁹² Denne homilien vier Kristus i dødsriket stor plass. Ælfric sier at profeter, patriarker og apostler holdt fast ved troen og ble frelst. Både de før inkarnasjonen og de etter inkarnasjonen. Deretter retter han oppmerksomheten mot ”de troende i dag”, og ber dem være faste i troen, og avslutter slik: ”We believe that we shall be saved by Christ’s grace, as well as they (the patriarchs)”. Det er den *enkeltes frelse* eller mer presist den *personlige frelse*, som står i fokus. Ælfric holder seg til den rette lære ved å presisere at det var Kristi *guddommelighet* (Divinity) som var i helvetet mens hans legeme lå i graven, og han ”bound the devil and took from him Adam, the first created man, and his wife Eve, and all those of the race who had before given pleasure to God”. Ælfric skriver videre at Kristus frivillig gikk i døden for å frelse hele den troende menneskehet.

Frelsen er eksemplifisert ved ”Adam og hans etterslekt”, men er altså gjort mulig for alle. Frelsen er satt inn i en eskatologisk kontekst. Dette frelsesbudskap korresponderer med billedframstillingene i Norge og vest generelt. Her er ikke ”de frelste” i helvetesgapet identifisert som profeter og patriarker. Ved at de utfrelste er framstilt anonyme aktualiseres frelsen for den enkelte. Dette er tydeliggjort ved Ælfrics ord: ”Victorious was Christ when he overcame the devil and rescued *us*, (min kursivering) and we should also be victorious through God’s might, so that we overcome our evil practices, and all sins, and the devil”. Her oppfordres den enkelte til Kristus-etterligning: Slik Kristus kjempet mot djevelen, skal vi kjempe mot det ondes makt. Dette er et tidlig anslag av et teologisk aspekt som ble særdeles viktig senere i middelalderen.¹⁹³

¹⁹¹ Ibid., 207-220.

¹⁹² Ibid., 219.

¹⁹³ Jf. kapittel 7.6 *Imitatio Christi*.

XV Easter Sunday.¹⁹⁴ Denne homilien er mindre spesifikk med hensyn til episoden i dødsriket enn den forrige. Homilien forteller om Kristi møte med apostlene og om kvinnene ved den tomme grav. Så blir mysteriet ved Kristi oppstandelse og ”de øvrige” oppstandelse forklart. Ælfric skriver: ”but he arose not from death alone, but arose with a great host. The evangelist Matthew wrote in the book of Christ, that many holy men, who had died in the holy law, arose with Christ”.¹⁹⁵ Og slik de oppstod til evig liv, skal også vi oppstå ved denne verdens ende. Ælfric henviser i denne homilien både til Bibelen og til ”the holy doctors” generelt.¹⁹⁶ Gregor trekkes fram spesielt. Nikodemusevangeliet nevnes ikke.

I denne homilien framstilles så hendelsen i helvetet typologisk. Kristus i dødsriket sammenlignes med historien om Samson.¹⁹⁷ Ælfric forklarer likhetene slik:¹⁹⁸

The strong Samson betokened Christ, the city of Gaza betokened hell, and the Philistines were a token of the Jewish people, who beset the sepulchre of Christ. But Samson would not go empty-handed from the city, but he bare the gates up to the hill; for our Saviour Christ brake the gates of hell, and delivered Adam, and Eve, and his chosen of their kin, and joyfully from death arose, and they with him, and ascended to heaven. The wicked he left behind to eternal torments. And now is the gate of hell shut to righteous men, and ever open to the unrighteous.

En slik typologisk fortolkning, der Kristus i dødsriket sees i relasjon til Samsons bedrifter, var ikke uvanlig. Cesarius av Arles bruker den i en av sine homilier allerede på 500-tallet.¹⁹⁹ I engelske manuskriptilluminasjoner forekommer også denne typologiske framstilling.²⁰⁰ Mot slutten av homilien beretter Ælfric at hele skaperverket; himmelen, havet, jorden, solen og steinene erkjente Kristi storhet da Han overvant døden. Også Helvetet måtte erkjenne Kristi guddommelighet da “it let forth its captives, through the harrowing of Jesus”.

XXXI The Passion of St. Bartholomew the Apostle.²⁰¹ Denne homilien handler om apostelen Bartolomeus’ misjonsvirksomhet i India og hans møte med avgudsdyrkelse og de mange djevelbesatte. Beretningen om Kristus i dødsriket berøres flere ganger i homilien, men uttrykkes tydeligst i homiliens siste del da Bartolomeus oppholder seg sammen med folk i et hedensk tempel. En djevel tar til orde og snakker med tordenstemme gjennom et avgudsbilde

¹⁹⁴ *The Homilies of the Anglo-Saxon Church, the first part, containing the Sermones Catholici: or Homilies of Ælfric.* Vol.I. Ed Benjamin Thorpe 221-230.

¹⁹⁵ Trolig sikter Ælfric til Matt 27.51-52, som ofte er brukt i forbindelse med utlegningen av Kristus i dødsriket.

¹⁹⁶ ”The holy doctors” er en betegnelse ofte brukt om kirkefedrene.

¹⁹⁷ Historien om Samson er fortalt i Dommernes bok 16.1-31.

¹⁹⁸ *The Homilies of the Anglo-Saxon Church, the first part, containing the Sermones Catholici: or Homilies of Ælfric.* Vol.I. Ed Benjamin Thorpe, 227.

¹⁹⁹ Izydorczyk, *The legend of the harrowing of Hell in the Middle English literature*, 47.

²⁰⁰ Om typologiske framstillinger i engelske manuskripter, se note 112 i dette dokumentet.

²⁰¹ *The Homilies of the Anglo-Saxon Church, the first part, containing the Sermones Catholici: or Homilies of Ælfric.* Vol.I. Ed Benjamin Thorpe, 455-476.

og forteller selv hva som skjedde i dødsriket: "I am bound with fiery chains by the angels of Christ, whom the Jews hanged on a cross: they thought that death might hold him captive; but he overcame death, and bound our prince with fiery chains". Den "snakkende skulpturen" (altså en djevel) fortsetter sin anklage ved å si at nå er det Bartolomeus som holder ham bundet. Homiliens didaktiske preg advarer dermed mot djevelens stadige forsøk på å bedra oss, og at djevelens makt fortsatt må bekjempes. Med tro kan man overvinne djevelens makt og regelrett binde ham – slik Kristus gjorde i dødsriket. Denne framstillingen viser hvor anvendelig motivet Kristus i dødsriket var, og hvor fleksibelt det kunne brukes.

Generelt sett er det klart *tematisk* slektskap mellom Nikodemusevangeliet og homiliene, men det er ellers lite ved Ælfrics behandling av Kristus i dødsriket som direkte minner om framstillingen i Nikodemusevangeliet. Ælfric beveger seg hele tiden mellom fortid og nåtid, og ser hendelsen i dødsriket i sammenheng med så vel syndefall som dommedag. Men også til enkeltmenneskets daglige kamp i dette livet. Kristi guddommelighet blir vektlagt.

6.6.2 Gammelengelsk homiliesamling

Den gammelengelske homiliesamlingen *Old English homilies* er fra det 12. århundre.²⁰² Forfatteren av homiliene er ukjent. Samlingen består av 34 homilier og tre hymner. Flertallet av homiliene er oversettelser av prekener på latin, men det finnes også "nyskrevne" prekener. Homilier som helt eksplisitt viser til Kristus i dødsriket er: IV The Creed, VI The Nativity of our Lord, VII Epiphany, XI The Beginning of Lent, XVI Easter Day, XVII The first Sunday after Easter og XIX Ascension Day.

IV The Creed.²⁰³ Etter en lang innledning om viktigheten av trosbekjennelsen og hvorfor alle må lære den, forklares hver artikkel ledd for ledd. Etter leddet "I believe in the Saviour Christ his only son" blir forklaringen innledet med disse ord: "He is called Saviour for that he delivered mankind from the deadly venom that the old devil blew upon Adam, and his offspring". Dette er en formulering som stadig følger beretningen om Kristus i dødsriket. Leddet *Descendit ad inferos* forklares slik:²⁰⁴

²⁰² Richard Morris, (introduction, translation and notes). *Old English homilies of the twelfth century*, The Early English Text Society, Vol 53. (London: N. Trubner & Co, 1975). Morris' oversettelse er basert på manuskriptet: MS.B. 14.52, The Library of Trinity College, Cambridge. Alle sitater og referanser til de gammelengelske homiliene i denne avhandlingen er hentet fra overnevnte samling.

²⁰³ Ibid., 14-23.

²⁰⁴ Ibid., 20 og 22.

And he went into hell and brake hell gates and bound the devil; *id est, abstulit ei quam exercuerat potestatem, trahendi ad infernum animas a corporibus exutas*; first he took from him all the power that he had enjoyed, from the beginning of the world until the time came that he harrowed hell and took out with him all those who previously had been very obedient to him”.

Også her vektlegges *menneskeheten* og befrielsen av “alle de som hadde vært lydige”. Den eneste som er nevnt ved navn er Adam.

VI The Nativity of Our Lord.²⁰⁵ Homilien starter med beretningen etter Lukas og fortsetter med hvilken salig lykke “Herrens komme” var for menneskeheten: “All mankind was dwelling in great affliction, some in this world, and others in hell-pain, until that same time that our Lord Jesus Christ delivered them therefrom, and so turned their woe to weal and their sorrow to great bliss”. Temaet Kristus i dødsriket er ikke utbrodert, men er framstilt i en form hvor temaet forutsettes kjent. Også her er det snakk om *menneskeheten* som befris og ikke navngitte personer.

VII Epiphany.²⁰⁶ Homilien knytter an til kongenes tilbedelse, men har fokus på hvordan vi i all vår ferd skal følge vår Frelser og holde oss borte fra synd. Predikanten²⁰⁷ sier som salmisten: “Lord, permit not the storm to sink me, nor the devil to swallow me, nor the pit to close its mouth over me”. Dette er sitat fra Salme 69 og ble ofte satt i relasjon til “helvetets gap”, både i forbindelse med dommedagsframstillinger og Kristus i dødsriket.

XI The Beginning of Lent.²⁰⁸ Homilien handler om at mennesket en gang ble satt i Paradis, men at Adam ble lurt av djevelen hvilket medførte at han og hele hans etterslekt ble skilt fra Gud. Men vår Herre var barmhjertig mot både Adam og mot oss, og tar imot alle som vender seg om og har gjort bot før de kommer til kirke torsdag i påskeuken. Predikanten sier: “So our Lord Jesus Christ fetched Adam out of hell when he had ended his penance, and so he will us also when we have completed our penance. Adam was in hell in torments four thousand years for his sins, and we must be full forty days in penance for to make amends for our sins, and thereafter be delivered out of torment through the holy sacrament”. Hendelsen i dødsriket sees i relasjon til faste og bot. Slik Adam gjorde bot, skal vi gjøre bot. Når Adam holdt ut i fire tusen år, må vi kunne klare førti dagers faste, forklarer predikanten.

²⁰⁵ Ibid., 30-39.

²⁰⁶ Ibid., 40-45.

²⁰⁷ Jeg har valgt å bruke begrepet “predikanten” i betydning “forfatteren av homilien” der forfatteren er ukjent. Dette er i tråd med Oddmund Hjeldes betegnelse på forfatteren av de norske homiliene.

²⁰⁸ Richard Morris, (introduction, translation and notes). *Old English homilies of the twelfth century*, 58-65.

XVI Easter Day.²⁰⁹ Homilien innledes med takksigelse og beretter om påskens dager fra palmesøndag til påskedag. Nattverden har bred plass. Innimellom er det lagt inn en rekke anmodninger om hvordan vi skal leve. Predikanten forteller at påskedag manifesterte vår Herre sin storhet og viste sin barmhjertighet for menneskeheten slik: "When he arose from death he raised us with him. *Unde exultemus et lætemur in ea.* He fetched us out of hell-woe and therewith gladdened us; and if we follow him he will give us heaven's weal, and therewith will rejoice us to-day, thanks be unto him!" Predikanten framhever igjen Adams frelse, og den mulighet som er gitt oss i dag og i framtiden.

XVII The first Sunday after Easter.²¹⁰ Homilien forteller om tiden etter oppstandelsen da Jesus var sammen med sine disipler. Predikanten taler om forsoning og gjenforening og at mennesket er fri fra djevelens trelldom: "in which they and all their offspring had lived, from the time that Adam our firstfather sinned until that our Saviour with his death redeemed them [all]; 'reconciliation' because he reconciled the Heavenly Father to mankind and opened for them the gates of Paradise, which through Eve's guilt were previously closed against them".

XIX Ascension Day.²¹¹ Her presenteres Kristi "ulike sprang opp og ned" som også inkluderer hans sprang ned til dødsriket. Predikanten sier teksten er basert på Davids salme og Ambrosius' lovprisning. For å få fram i hvilken kontekst motivet Kristus i dødsriket her er satt inn i, velger jeg å gjengi en stor del av denne homilien.²¹²

He went from the Father until he came down to hell and in this long way that he went from heaven to hell he drank of death's flood, and therefore afterwards lifted up his head, as St. Ambrose saith, thus saying; He ascended to his heavenly throne; and what strides he made downwards, and upwards again, as to saith St. Salomon the wise, thus saying; Here he cometh striding from mountain to mountain, and strides over the hills. Seven strides he made – one from heaven into the maiden's womb; the second from thence into the stall (or manger); the third unto the holy rood; the fourth from thence into the sepulchre; the fifth into hell; the sixth into this world; the seventh again into heaven. But when he came to hell the angels that came with him cried out to the devil, and said: Princes of darkness open your gates; the king of bliss will come herein. The voice was heard by the prophets who were therein, and one of them (that was David) answered thus, The Lord, who is strong and mighty in battle; and our Lord did as the book saith. And our Saviour then brake the iron hinges (*or bolts*) and shivered in pieces the gates, and went in. Then was hell light for once (and never afterwards) with heaven's light. And he bound the old devil and harrowed hell of those that previously had here pleased him. As the psalmist saith; And he brake their bonds and led them out of darkness and from the shadow of death, and rose from the dead the third day, that is, Easter Day.

²⁰⁹ Ibid., 92-99.

²¹⁰ Ibid., 100-103.

²¹¹ Ibid., 108-115.

²¹² Ibid., 110, 112. Jeg har her utelatt den latinske teksten som egentlig er inkorporert i homilien.

Enkelte elementer i denne homilien kan minne om Nikodemusevangeliet. Særlig gjelder det bruken av Salme 24(23), som også er et bærende element i apokryfen. Tradisjonen med å bruke Salme 24(23) til temaet Kristus i dødsriket går imidlertid lenger tilbake enn til Nikodemusevangeliets tilblivelse. Uansett hva bruken av Salme 24(23) kan være influert av her, er konteksten en helt annen enn i Nikodemusevangeliet. I homilien er Salme 24(23) inkorporert i beretningen om Kristi ”store sprang”, som er en kristologisk fortolkning av de ulike stadier i Kristi liv og bygger på Ambrosius’ utlegning.²¹³ Predikanten refererer selv til Ambrosius og Bibelen, spesielt Davids salmer. I denne homilien er David nevnt ved navn fordi det refereres til ”hans” salme. I øvrige homilier er det kun Adam og Eva som er navngitt når Kristus i dødsriket blir framstilt.

Generelt er homiliene religiøse instruksjoner og enkle i sin karakter. Det gjennomgående budskap er hvordan den enkelte kan oppnå frelse, og ta del i den evige salighet ved å holde seg borte fra synd, vende seg mot Herren og gjøre bot for å unngå helvetets evige flammer. Temaet Kristus i dødsriket er presentert i relasjon til det fatale syndefallet, og hvordan Paradisporten ble gjenåpnet da Kristus ved sin død forenet oss med Gud. Homiliene kommuniserer frelsesbudskapet i fortid, nåtid og framtid. For Adam og for menneskeheten.

6.6.3 Gammelnorsk homiliebok

Norsk preken i middelalderen kjenner vi fortrinnsvis gjennom ett enkelt verk: *Gammelnorsk homiliebok*. Homilieboken er den eldste tilnærmelsesvis fullstendige bok på norsk språk som er bevart fra middelalderen. Homilieboken foreligger i ett pergamenthåndskrift og dateres til ca. år 1200.²¹⁴ Den gammelnorske homilieboken finnes i to norske oversettelser, én på bokmål oversatt av Astrid Salvesen,²¹⁵ og én på nynorsk omsatt av Harald Hope.²¹⁶ Alle referanser og sitater i denne avhandlingen er basert på Astrid Salvesens oversettelse.

Homilieboken har en lang forskningshistorie. Det mest omfattende verk, som også inkluderer tidligere forskningshistorie, er avhandlingen: *Norsk preken i det 12. århundre: studier i Gammel norsk homiliebok* av Oddmund Hjelde fra 1990.

²¹³ I den gammelnorske homilien *Kristi himmelferd* inngår motivet ”Kristi store sprang”. Jf. kapittel 6.6.3.1.

²¹⁴ Manuskriptets navn: Codex AM 619 4 °.

²¹⁵ Salvesen og Gunnes, (red.) *Gammelnorsk homiliebok*, (Oslo: Universitetsforlaget, 1971).

²¹⁶ Harald Hope, (umsett) *Gamal norsk homiliebok* (Bergen: Norsk Bokreidingslag, 1972).

Homilieboken inneholder 30 prekener og tre tekster av en litt annen karakter. Samlingen representerer stort sett 1100-tallets kirkelige litteratur i Norge.²¹⁷ Innholdet bygger på en preken tradisjon fra tiden 600-1100, og viser stor avhengighet av oldkirkens fedre.²¹⁸ Generelt var forkynnelsen i Vestkirken relativt ensartet i denne perioden. Den gammelnorske homilieboken inneholder flere homilier som helt eksplisitt refererer til Kristus i dødsriket. Likevel er det langt flere homilier som inneholder allusjoner til temaet. Jeg behandler dem i hvert sitt underkapittel.

6.6.3.1 Direkte henvisninger til Kristus i dødsriket

De homilier som direkte viser til Kristus i dødsriket er: Moralpreken II, Påskedag og Kristi himmelferd.

Moralpreken II.²¹⁹ Homilien handler om anger og bot, og om hvordan den enkelte skal være ydmyk og holde seg til Herrens bud. Det advares mot hovmod, noe som var årsak til den første synd. Homilien minner om ”englenes fall” og om Adam som ble narret av Fienden og brøt Guds bud og derfor: ”før han til helvetet, liksom hvert menneske som senere har gått bort fra denne verden”. Predikanten fortsetter sin tale og beretter om Herren som lot seg føde til verden, og som ”med sitt hellige blod kjøpte oss fri fra helvetet og djevelens makt. Nå bandt han Fienden i helvetet, han som hadde sveket Adam, og tok alle rettferdige menn og førte dem med seg til himmerike, og nå er himlenes dører åpne for oss”. Til slutt gjentas den enkeltes framtidsmulighet slik: ”Nå er det fritt for alle mennesker som vil streve mot det, å fare til himmerike og være der med englene og alle de hellige i all evighet”. Hvordan man kan nå dette mål, samt ”unngå å brenne i helvete” etter dommens dag, blir tydeliggjort. Ikke minst handler det om å gi almisser. Det slukker synd ”som ild med vann”.

Denne homilien setter tydelig temaet Kristus i dødsriket inn i en eskatologisk kontekst. Homilien bærer i seg, i fortettet form, hele historien fra englenes fall og Adams synd til dommedag. Beretningen om Kristus i dødsriket forkynte langt mer enn befrielsen av de gammeltestamentlige fedre. At Kristus med ”sitt hellige blod kjøpte oss fri fra djevelens makt” antyder læren om Kristi forløsningsverk og ”rommer en gjenklang av Gregors forkynnelsen”.²²⁰ Temaet Kristus i dødsriket kommuniserer konsekvensene både for

²¹⁷ Oddmund Hjelde, *Norsk preken i det 12. århundre: Studier i Gammel norsk homiliebok*, (Oslo: O. Hjelde, 1990), 1.

²¹⁸ Ibid., 12.

²¹⁹ Salvesen og Gunnes, *Gammelnorsk homiliebok*, 75-76.

²²⁰ Hjelde *Norsk preken i det 12. århundre*, 205.

menneskehetens frelse og for den enkeltes frelse. Alle de norske billedframstillingene kan også forstås innenfor en slik tolkning. På lik linje med homilien viser de fleste billedframstillingene at Fienden er bundet, gjenopprettelsen er skjedd og at Adam blir frelst ut sammen med ”de anonyme”. ”De anonyme” mener jeg kan være en allusjon til den enkeltes frelse. At helvetesgapet er forsynt med flammer gir samme påminnelse som homilien: at ”helvetets pinsler” kan bli en realitet om man ikke tar Kirkens formaninger på alvor. Nedstigningsmotivet hadde et klart didaktisk potensial, både innen homiletikk og billedframstillinger, og forsterket hverandre gjensidig.

Påskedag.²²¹ Etter noen innledende ord om ”høytidenes høytid” blir budskapet fortalt klart og tydelig: ”Midt i denne natt steg Vår Herre Jesus Kristus ned til helvetet, og løste Adam og dem av hans etterkommere som hadde den rette tro og som på noen måte hadde gjort seg fortjent til å bli løst derfra. Senere, da det lysnet av dag stod han opp fra graven med sjel og legeme”. Deretter går predikanten mer i detalj og forteller om engelen som veltet steinen og om Kristi oppstandelse og vaktene som ”falt til jorden som døde”. Så følger beretningen om kvinnene som kom til graven og fant den tom.

Korrespondansen mellom de ulike handlingssekvensene i homilien og de norske billedsyklusene er stor. I norsk materiale opptrer Kristus i dødsriket sammen med minst ett annet oppstandelsesmotiv. I Eid og Ål opptrer Kristus i dødsriket sammen med både Kvinnene ved graven og Kristi oppstandelse fra graven.

I sin kommentar til denne homilien skriver Hjelde at Kristus i dødsriket fikk sin klassiske utforming i Nikodemusevangeliet, men han sier ikke eksplisitt at dette tekstutsnitt kommer derfra. Derimot viser han til likheter med Gregors homilier.²²²

Etter at oppstandelsen er gjenfortalt, går predikanten inn i en lengre utlegning av eksegetisk, allegorisk og moralsk art. Predikanten forteller igjen om ”de gamle fedre” og om ”de hellige avdøde fedrenes eksempler” som har fått del i ”de helliges samfunn” og at alle kan slutte seg til de hellige på dommedag. Forventningen om å slutte seg til ”de helliges samfunn” eller *communio sanctorum* er et tema forbundet med Kristus i dødsriket. De rettferdige i dødsriket hadde ventet i tusener av år på å bli innlemmet i ”de helliges samfunn”. Troen på ”de helliges samfunn” var del av trosbekjennelsen og derfor kjent for alle. Egentlig var *communio sanctorum* en doktrine om ”kirkelige felleskap” på to plan: *ecclesia militans* betegnet ”den stridende og kjempende kirke” her på jorden, og *ecclesia triumphans* betegnet

²²¹ Salvesen og Gunnes, *Gammelnorsk homilieboek*, 88-93.

²²² Hjelde, *Norsk preken i det 12. århundre*, 248.

felleskap mellom de hellige i Paradis.²²³ Med bønn ble disse fellesskap bundet sammen. Som del av temaet om de helliges samfunn inngår også temaet *ecclesia expectans*. *Expectans expectavi* er innledningsordene til Salme 39 og oversatt med “jeg ventet og håpet”,²²⁴ og sees i relasjon til Kristi frelse av menneskeheten. Michelle Brown har studert dette aspektet i tilknytning til Kristus i dødsriket. Hun konkluderer med at “The Harrowing therefore would appear as a motif of the *Church Expectant*”.²²⁵ Dette forteller at temaet Kristus i dødsriket inngikk i et stort teologisk univers, og at det eskatologiske er et tilbakevendende tema.

Kristi himmelferd.²²⁶ Homilien handler om ”den himmelske bolig” og hvordan det gikk for seg da Herren fór opp til himmelen. Deretter refereres til Salomos Høysang med disse ord: ”Dere vil få se ham komme løpende i fjellene, i det han springer over kammene”.²²⁷ De ”store sprang” Herren gjør, blir i homiliebogen forklart slik:²²⁸

Egressus [=utgått] fra den høyeste himmel til jomfruens liv, derfra til korset - tre og tredve vintre var det mellom disse to - fra korset til graven, fra graven til helvetet og derfra til verden, og på denne dag fra verden tilbake til himmelen. Om dette er det også sagt slik: *Egressus eius a Patre, regressus eius ad Patrem, excursus usque ad inferos, recurssus ad sedem Dei*”.

Den latinske teksten betyr: ”Han er utgått fra Faderen, vender tilbake til Faderen, han drar ned til dødsriket, vender tilbake til Guds trone”, og er hentet fra hymnen *Veni Redemptor gentium* av Ambrosius.²²⁹ Høysangen og ”de store sprang” er tolket kristologisk. ”Sprangene” betegner de ulike stadier i Kristi liv. Ideen stammer fra Hippolyts kommentar til Høysangen og er overført til den latinske kirke gjennom Ambrosius og Hieronymus.²³⁰ Å innlemme Ambrosius’ hymne i homilietekster er også gjort i angelsaksisk preken.²³¹

6.6.3.2 Allusjoner til Kristus i dødsriket

En allusjon er en hentydning til en hendelse som forventes kjent for mottakeren. Allusjoner er altså knyttet til kultur som legger bakgrunnen for bruken og forståelsen. De fleste homiliene

²²³ Schumacher, *Kirkehistorisk latinleksikon*, 88.

²²⁴ Ibid., 96.

²²⁵ Michelle P. Brown, *The Book of Cerne: Prayer, patronage and power in Ninth-century England*, (London: British Library and University of Toronto press, 1996), 145.

²²⁶ Salvesen og Gunnes, *Gammelnorsk homilieboek*, 95-97

²²⁷ Salomos høysang 2.8 lyder: ”Hør, der min elskede! Se, der kommer han springende over fjellene, hoppende over haugene”.

²²⁸ Salvesen og Gunnes, *Gammelnorsk homilieboek*, 96.

²²⁹ Ibid., 74 n.7.

²³⁰ Hjelde, *Norsk preken i det 12. århundre*, 277.

²³¹ Vi finner motivet bl.a. brukt homilien *Ascension Day* i *Old English Homilies*. Jf. kapittel 6.6.2.

med allusjoner til Kristus i dødsriket nevner Adams synd, den stengte Paradisport, befrielse av menneskeheten, gjenopprettelsen ved den nye Adam og bindingen av djevelen. De mest relevante eksemplene med allusjoner til Kristus i dødsriket er homiliene: Jul II, Palmesøndag, Kirkevigsels II, Korsets gjenfinnelse (3.mai) og Johannes døperen (24.juni).

Jul II.²³² Dette er en todelt homilie, og det er dens andre del, også kalt *Homilie av Gregor* som her er aktuell. I innledningen står det at ”det er i dag vår Gjenløser ble født”. Nødvendigheten av *gjenløsning* forklarer predikanten slik: ”Før vår Frelser hadde latt seg føde, var det uvennskap mellom englene og oss. For på grunn av den første store synd og de daglige feiltrinn som siden fulgte, var vi blitt utestengt fra englenes hellighet”. Predikanten forklarer at ”det store ved denne høytiden” var at Kristus i ydmykhet gjorde bot for den synd som den gamle Adam hadde begått i hovmod. ”Men den nye Adam, og det er Kristus, var lydig mot Gud Fader og fornedret seg. Han ikledde seg det menneskelige legeme og steg fra himmelen ned på jorden, for å kunne føre menneskeheten tilbake til himmelen etter at den var gått bort i den første synd”. Selv om det i denne homilien ikke sies eksplisitt at Kristus var i dødsriket, mener jeg at fokuset på Adams synd og hvordan menneskeheten føres tilbake til himmelen er en allusjon nettopp til Kristi frelsesgjerning i underverdenen. Ved at Adam er identifiserbar i billedmotivet vektlegges nettopp *gjenopprettelsen* etter syndefallet.

Palmesøndag.²³³ Prekenen handler mest om Kristi lidelser, og med hvilket tålmod han bar disse ”for at han kunne fri oss fra syndens lenker og helvetets kvaler og djevelens list og skadefryd”. Da Herren var korsfestet hører vi at ”jorden skalv og klippene revnet og de døde graver åpnet seg”. Dette sitatet er hentet fra Matteus 27.51 og blir i *Lexikon der christlichen Ikonographie* nevnt som et viktig bibelsitat i forbindelse med *Höllenfahrt Christi*. At ”de døde graver åpnet seg” er et vanlig ikonografisk element i bysantinske Anastasisframstillinger, men bare unntaksvis med i det vestlige området (fig. 37).

Kirkevigsels II.²³⁴ I denne homilien blir viktigheten av å gå til kirke framhevet ”både for å oppholde livet her i verden, og det vi trenger for det neste”. Vi blir igjen påminnet om syndefallet og at vår eneste Herre ”med sitt hellige blod kjøpte oss fra helvete – det som Adam, det første menneske, med sin ulydighet hadde beredt for oss”. Predikanten taler om

²³² Salvesen og Gunnes, *Gammelnorsk homiliebok*, 51-56.

²³³ Ibid., 85-88.

²³⁴ Ibid., 104-105.

sakramentene og dommedag, og at vi må be inntrengende om at han vil hente oss til himmerikets boliger. Foreldrenes plikt til å døpe barna og lære dem *Pater Noster* og *Credo* framheves. Trosbekjennelsen inneholdt som kjent sekvensen om Kristus i dødsriket.

Korsets gjenfinnelse 3.mai.²³⁵ Homilien er knyttet til korsmesse om våren og inneholder beretningen om keiser Konstantins mor Helena som på 300-tallet fant Kristi kors i Jerusalem. Predikanten snakker om hvordan korset nå blir dyrket og holdt i ære. Men ”for djevelen er det motbydelig, for da Kristus døde på korset, vant han over djevelen og løste hele menneskeheten fra dens elendighet”. Senere sier predikanten: ”Den høyre hånden rakte han ut, fordi han løste alle sine venner fra helvetet og innbød dem til den evige ære”. Dette at han *rakte ut sin høyre hånd* til Adam er et av de mest karakteristiske trekk ved billedmotivet. Mot slutten av homilien sier predikanten: ”Det hellige kors er Guds seiersmerke, det er tegnet på menneskenes forløsning og englenes fryd”. I billedmotivet har Kristus seiersfanen eller korsstaven plantet inn i helvetesgapet i det han forløser sjelene. Frelsen skjer ved korset.

Johannes døperen.²³⁶ Homilien forteller om Johannes’ liv og gjerning og hvordan han var ”Kristi forløper”. Predikanten sier: ”Og liksom han sa at fred og glede snart ville bli dem til del som var i denne verden, sa han også at forløsningen nærmet seg for de Guds venner som var i helvetet”. Homilien sier ikke mer om akkurat dette, hvilket indikerer at historien antagelig var kjent. *Forløsningen av de i helvetet* skjedde da Kristus steg ned og brøt helvetets port og beseiret Satan. Til slutt gis en ny oppfordring om å leve rett ”slik at vi kan nyte evig salighet i himmelen”. Gjennomgangstonen er å vise vei for den enkeltes frelse.

6.6.3.4 Oppsummering

Den gammelnorske homilieboken framstår som den viktigste tilgjengelige norske kilden vi har for å nærme oss en tolkning av de norske billedframstillingene. Men fordi det kun finnes en bevart norsk homiliebok, er den ikke tilstrekkelig som tekstgrunnlag alene. Først når man ser homilieboken og temaet Kristus i dødsriket i relasjon til europeisk kirkelig tradisjon, er det mulig å forstå billedmotivets opprinnelse, kontekst og meningsmangfold.

Kristus i dødsriket inngår i en rekke ulike sammenhenger knyttet til synd og bot og frelse, og framstilles eksegetisk. Både tropologiske,²³⁷ typologiske og eskatologiske fortolkninger er framtrepende. Motivet er didaktisk presentert med stadige påminnelser om

²³⁵ Ibid., 106-109.

²³⁶ Ibid., 109-111.

²³⁷ ”Tropologisk” fortolkning fremhever *moralen* i bibelsk språkbruk.

hvordan den enkelte bør leve for å holde djevelen og fortapelsen på avstand. Adams frelse viser frelsens realitet for alle. Ingen profeter eller patriarker er nevnt ved navn. Temaet Kristus i dødsriket formidler *menneskehetens* frelse i fortid, nåtid og framtid. De aspektene som framheves i homiliene om Kristus i dødsriket, korresponderer med bildenes ikonografi.

Så langt jeg kan se, viser ingen av de analyserte homiliene i sin ordlyd eller framstilling opplagte reminisenser fra Nikodemusevangeliet. Homiliene har et eksegetisk og formanende perspektiv på temaet om Kristus i dødsriket. Dette er fraværende i Nikodemusevangeliet. Homilienes framstillingsform bærer preg av å være overlevert via en lang levende intertekstuell tradisjon der særlig bibeltekster, kirkefedrenes skrifter og teologisk utlegning har stått sentralt. Dette betyr ikke at Nikodemusevangeliet har vært uten betydning. Det har høyst sannsynlig både gitt farge og liv til trosoppfatningen og bidratt til motivets popularitet. Evangeliet har også hatt innflytelse på homilielitteratur, men fortrinnsvis på homilier skrevet senere enn de homiliene som er analysert i denne avhandlingen.²³⁸ Nikodemusevangeliet fikk økt betydning senere, ikke minst i 14. og 15. århundre. Innflytelse fra Nikodemusevangeliet gjør seg for øvrig gjeldende innen mange litterære sjangre, blant annet i engelske dikt og flere mysteriespill.²³⁹

²³⁸ Når det gjelder "senere homilielitteratur" som åpenbart er influert av Nikodemusevangeliet finnes et godt eksempel i homiliesamlingen fra Leabhar Breac fra omkring år 1400. Homilie XX rommer store deler av Nikodemusevangeliet. Robert Atkinson (ed.), *The passions and the homilies from Leabhar Breac*, (Dublin: 1887), 392- 400.

²³⁹ Zbigniew Izydorec gir en systematisk redegjørelse for dette i avhandlingen: *The legend of the Harrowing of Hell in the Middle English literature*, kapittel 5 og 6, 115-320.

7 Sammenfattende fortolkning

I dette kapittelet utdypes noen sentrale aspekter som i særlig grad har betydning for fortolkning av billedmotivet i norsk middelalderkunst, og i vestlig tradisjon generelt.

Kapittelet er konsentrert om følgende aspekter:

- Kampmotivet
- De anonyme sjeler
- Sjelene på Eidfrontalet
- Allusjoner til Skapelsen
- Allusjoner til Utdrivelsen fra Paradis
- Allusjoner til Dommedag.
- Imitatio Christi

7.1 Kampmotivet

I vestlige framstillinger er den dramatiske kampen mot de onde krefter langt mer materialisert og fysisk framstilt enn i det østlige Anastasismotiv. I øst er den åndelige kampen visualisert. I vest presser Kristus opp helvetesmunnen med fysisk makt (fig.12) eller tar korset i bruk som våpen og støter det inn i helvetesgapet eller borgen (fig. 36, 41, 54). Den kjempende Kristus kan lett assosieres med en krigshelt eller krigersk konge som seirer over fienden. Jeg har tidligere vist hvordan Samsons kamp mot filistrene sammenlignes med Kristus i dødsriket i typologiske framstillinger og homielitteratur.²⁴⁰ Den sterke Samson som løfter Gazas byport og bærer den bort på sine skuldre, er tolket som en prefigurasjon på Kristi kamp i dødsriket og ødeleggelsen av helvetets porter. Ikonografisk er det også slektskap mellom Kristus i dødsriket og Michaels kamp mot dragen (fig. 42). Kirken oppfordret alle til kamp mot djevelen og syndens makt, så ”krigen mot djevelen” var reell nok for de fleste.

I det engelske området kalles Kristus i dødsriket *Harrowing of Hell*. Det blir ofte nevnt at ordet *harrowing* første gang benyttes om Kristus i dødsriket i Ælfrics homilier på 1000-tallet.²⁴¹ Men studiet av engelske tekster har vist at betegnelsen *harrowing* også er brukt i den gammelengelske martyrologien fra 800-tallet.²⁴² Det er omtrent samtidig med at billedmotivet begynner å ta form i det vestlige området. I den gammelengelske martyrologien

²⁴⁰ Jf. kapittel 6.6.1 der Ælfric's homilie *Easter Sunday* behandles. Note 112 i dette dokumentet viser til manuskriptilluminasjoner med motivet satt inn i en typologisk kontekst.

²⁴¹ *Catholic encyclopedia* s.v. ”Harrowing of hell“. Tilgjengelig på nettsiden: <http://www.newadvent.org/cathen/07143d.htm> , (oppसøkt:02.10.07).

²⁴² Jf. kapittel 6.5 Gammelengelsk martyrologi.

inngår ordet *harrowing* i teksten for 26.mars. Innledningsvis står følgende: "and he harrowed the depth of hell and slew a crowd of the devils with his divine sword". På gammelengelsk lyder den første del av setningen slik: "ond hergode geond hellegrund".²⁴³ Ordet *harrowing* stammer fra det gammelengelske verbet *hergian*, og hadde opprinnelig den betydningen vi kjenner fra "å herje" og ble typisk brukt om konger og hærførere. I *Anglo-Saxon Dictionary* er ordet forklart slik: "to harry, pillage, plunder, ravage, waste, devastate, make an incursion or a raid, make war".²⁴⁴ Ved å betegne hendelsen i dødsriket som en "harrowing-operasjon" er det lagt føringer for hvordan hendelsen skulle oppfattes. Assosiasjonen mellom Kristus og "den krigerske kongen" er framhevet og kampmotivet forsterket.

På samme måte som ordet *anastasis* ga hentydninger om motivets meningsinnhold i øst,²⁴⁵ kan en viss meningsforståelse ha blitt lagt inn i motivet, både litterært og ikonografisk, ved at ordet *harrowing* er brukt.

7.2 De anonyme sjeler

I billedmotivet er de som frelses ut identifisert som *sjeler*, både fordi de er framstilt i langt mindre målestokk enn Kristus, og fordi de er framstilt "anonyme og nakne". Som tidligere nevnt er nakenhet "sjelens ikonografi".

I de utvalgte engelske og norske homiliene er ingen profeter eller patriarker nevnt ved navn når Kristi bragd i underverdenen framstilles.²⁴⁶ I de norske billedframstillingene er det heller ikke mulig å dra kjensel på noen av dem. Det samme gjelder for de aller fleste engelske manuskriptilluminasjoner. Kun i to engelsk manuskripter har jeg sett en av de hellige være utstyrt med et attributt. I et manuskript fra Cambridge kan man i mengden med anonyme og nakne sjeler skimte en sjel med krone på hodet (fig. 46). I tillegg finnes et annet engelsk manuskript der en sjel med "horn" muligens kan identifiseres som Moses (fig. 43).²⁴⁷

Alternativt kan dette være en djevel. Ved at alle så nær som Adam og Eva er ikke-

²⁴³ George Herzfeld (introduction and notes), *Old English Martyrology*, 56 og 57 (henholdsvis i gammelengelsk og moderne engelsk versjon).

²⁴⁴ Joseph Bosworth og T. Northcote Toller, *An Anglo-Saxon Dictionary: Based on the manuscript collections of the late Joseph Bosworth*, (Oxford: Oxford University Press, 1898. Opptrykk 1916), s.v. "hergian" og "hergung/heregung". Bosworth og Toller skriver at ordene *hergian* og *hergunde* er brukt både i Ælfrics homilier og i *The Blickling homilies* i forbindelse med Kristus i dødsriket. Den gammelengelske martyrologien blir ikke nevnt.

²⁴⁵ Jf. kapittel 4.3 om begrepene *Anastasis* og *Descensus*.

²⁴⁶ Det finnes imidlertid ett unntak som jeg tidligere har nevnt i kapittel 5.6.2 under avsnittet "XIX Ascension Day", der David er nevnt i forbindelse med at det refereres til en av hans salmer.

²⁴⁷ Grunnen til at Moses ofte framstilles med horn eller "hornlignende frisyre" er gjerne forklart ut ifra en oversettelsesfeil gjort av Hieronymus der det hebraiske ordet "KRN" ble forvekslet med "KÆRÆN", som betyr "å ha horn".

identifiserbare, løsrives motivet noe fra sin "historiske" kontekst med befrielsen av de gammeltestamentlige profeter og patriarker. Ved å fokusere på "anonymitet og nakenhet" løftes frelsen "den gang da" opp på et på et mer allmenngyldig eller universelt plan, og framstår derved som mer aktuell for den enkelte. Det handler om den *personlige* frelse virkeliggjort ved Kristi frelse av Adam. Derfor er ofte Adam, og eventuelt Eva, mulig å skille ut fra den anonyme gruppen, men de er også de eneste. Den anonyme sjel som ber om frelse kan enhver kristen identifisere seg med.

"Nakenhet" har en flertydig betydning. Foruten å betegne begrepet "sjeler", kan nakenhet assosieres både positivt og negativt. Positivt kan nakenhet knyttes til temaer som "ekteskapelig forening", skapelsen, den "paradisiske uskylds tilstand" og de dødes oppstandelse fra gravene. I følge *Lexikon der christlichen Ikonographie* framstår nakenhet i tillegg ofte som "Zeichen der Sünde".²⁴⁸ Eksempler på billedmotiver i denne sammenheng er Syndefallet, Utdrivelsen fra Paradis og Dommedag. Framstillingen av "dyder og laster" er også vist ved nakne skikkelser, hvorav "lastene" oftere er framstilt nakne enn "dydene". I det karolingiske *Stuttgart Psalter* er for eksempel ti nakne syndere framstilt i flammene.²⁴⁹ Og i dommedagsmosaikken i Torcello (1100-tallet) er flere av de 7 dødssynder vist som nakne allegoriske skikkelser (fig. 62, 63). Også i mange engelske billedframstillinger er de fortapte vist nakne i helvetet (fig. 61, 64). Nakenhet er med andre ord uttrykk for et meningsmangfold som gjenspeiler både renhet og synd, og er sterkt assosiert med motiver som handler om den lineære historiens begynnelse og slutt.

7.3 Sjelene på Eid alterfrontale

Da Kristus i dødsriket på Eid alterfrontale ble beskrevet,²⁵⁰ ble ikke de to sjelene bak Kristus og de to sjelene fremst i helvetesgapet identifisert (fig. 6). Hvis paret til venstre for Kristus er et allerede frelst par, slik det står i *Painted altar frontals of Norway*,²⁵¹ er det stor sannsynlighet for at det er Adam og Eva. De ble etter tradisjonen frelst først. Den ene sjelens berøring med Kristi sidesår kan også støtte en slik tolkning. At den bakerste sjelen, dvs. Eva, berører Adams høyre side kan indikere at det var av hans ribben hun ble skapt. Men på den annen side avviker det sterkt med vanlig framstilling å plassere Adam og Eva som "statister" bak Kristus. Ingen andre norske framstillinger viser en tilsvarende komposisjon. At Kristus i

²⁴⁸ Kirschbaum (m.fl.) *Lexikon der christlichen Ikonographie*, s.v. "Nacktheit".

²⁴⁹ Ibid., s.v. "Hölle".

²⁵⁰ Eid alterfrontale er beskrevet i kapittel 3.2.

²⁵¹ Hohler, Morgan og Wichstrøm, *Painted altar frontals*, Volume 1: *Artists, styles and iconography*, 48, 99.

Eidfrontalet bare fortsetter sin frelsesgjerning uten å vie Adam og Eva mer oppmerksomhet virker lite sannsynlig. Frelsen av Adam er kjernen i budskapet, både i andre billedframstillinger og i homilier. Blir dette retningsgivende for tolkningen, må Adam identifiseres som sjelen fremst i helvetesgapet, altså sjelen Kristus er i ferd med å frelse med sin framstrukne hånd. Hvem er de to sjelene bak Kristus da? Kan sjelene bak Kristus være Adam og Eva *før* frelsesakten, dvs. der de reflekterer over sin synd og skyld og ”ber om nåde”? De er framstilt som en refleks av Utdrivelsen fra Paradis. Er dette en riktig tolkning, er altså Adam og Eva framstilt to ganger i samme bilde, dvs. både *før* og *under* frelsesakten. Dette samsvarer med homiliene, der Kristi gjerning i dødsriket, igjen og igjen, settes i forbindelse med syndefallet. Å framstille flere episoder i ett og samme bilde var vanlig i middelalderen.

Eidsjelenes plassering bak Kristus kan også forstås ut fra to andre forklaringer. En mulighet er å se komposisjonen med to sjeler bak Kristus som en gjenklang av bysantinsk mønster der hellige personer, som profeter og patriarker, flankerer Kristus i *påvente* av å bli frelst, altså mens Kristus frelser Adam og Eva. En annen forklaring er at de to sjelene kan være ment å vise sjeler fra purgatoriet som bivåner frelsesakten, og derved øyner håp om framtidig frelse. At Kristi nedstigning til dødsriket fikk effekt også for de som var i purgatoriet er et aspekt Thomas av Aquinas vektlegger.²⁵²

Alle overnevnte forslag til identifisering av sjelene på Eidfrontalet har imidlertid mangelfullt belegg. Jeg vender derfor tilbake til forslaget gitt i *Painted altar frontals*, at sjelene bak Kristus er Adam og Eva som allerede er frelst, og at sjelene i gapet er ”de neste som befris”. Fordi *Painted altar frontals* er et oversiktsverk, gis ingen nærmere begrunnelse for at sjelene er identifisert som ”already saved”. Jeg har derfor forsøkt å etterspore på hvilket grunnlag teorien kan være framsatt. I tilgjengelig billedmateriale fant jeg kun én framstilling fra det engelske området med lignende komposisjon som i Eid. Den hører til *Holkham Bible* fra 1320-1330 (fig. 65). *Holkham Bible* er en billedbibel med utpreget lite tekst, og ikonografien er i mange henseende original. I følge W.O. Hassal er kunstneren anonym, men antas og være ”a layman, skilled and versatile, but not expert in his craft”.²⁵³ Hverken tekst eller ikonografi bidrar alene til å identifisere sjelene i dødsrikescenen. Men scenen *under* Kristus i dødsriket (samme folio) gir viktig informasjon. Til venstre i dette bildet ser vi fengslingen av Josef av Arimatea og Nikodemus. Til høyre i det samme bildet befris de to fra

²⁵² Jf. kapittel 6.2 Teologisk utlegning.

²⁵³ F. P. Pickering, *Holkham Bible picture book*, (Oxford: Blackwell for the Anglo-Norman Text Society, 1971), xviii.

fengselet (fig. 65). Hassal kommenterer overnevnte framstilling slik: "Christ delivers Joseph of Arimathea (as in Gospel of Nicodemus) and Nicodemus (as in the Cornish play)".²⁵⁴ Det er faktisk hans *parentesopplysninger* som i denne sammenheng gir viktigst informasjon. Her framkommer at kildene til scenen kan være Nikodemusevangeliet og mysteriespillet *Cornish play*. Hassal skriver at mysteriespillene generelt har influert på bildene i *Holkham Bible*: "They present a medieval panorama by almost cinematographic methods. Many early occupations such as dyer, smith, carpenter, midwife are shown in what are virtually "stills" of a medieval miracle play of 1330".²⁵⁵ Kan framstillingen av Kristus i dødsriket i *Holkham Bible* være en gjengivelse av en scenisk framstilling av "harrowing of hell"? På scenen (eller torgene) utspilte handlingen seg i *sekvenser* med et klart handlingsforløp. Publikum var nettopp vitne til at Adam og Eva først ble frelst, for deretter å se dem i "statistroller" bak Kristus, mens Kristus fortsatte sin frelsesgjerning. Dødsrikescenen i *Holkham Bible* kan derfor være en refleks av et slikt visuelt minne. Med den utbredelse og popularitet mysteriespillene etter hvert fikk, virker det sannsynlig at disse kan ha påvirket billedframstillingene. Hvis kunstneren i tillegg har vært lekmann, som Hassal antyder, har kunstneren kanskje vært mindre bundet av den ikonografiske tradisjon enn om han hadde tilhørt et kirkelig miljø. Selv om sjelene på Eidfrontalet og i *Holkham Bible* ikke kan identifiseres med sikkerhet, styrkes teorien om at sjelene bak Kristus er Adam og Eva, og at Kristus er i ferd med å frelse "de neste" som står for tur. Med *Holkham Bible* har vi kanskje omsider et vitnesbyrd om at Nikodemusevangeliet har influert på ikonografien, men riktignok via mysteriespillene. Mange av mysteriespillene var klart influert av Nikodemusevangeliet. Det er ikke usannsynlig at Eidfrontalet er influert av en tilsvarende ikonografi.

Hvis både *Holkham Bible* og Eidfrontalet viser Kristus i dødsriket med "allerede frelste sjeler" synes dette å være en ikonografi som ble lite utbredt. Foruten de overnevnte to framstillingene kjenner jeg kun til én annen framstilling med denne komposisjonen. Det er en altertavle av tysk skole fra det 15. århundre som i dag henger i *National Museums of Scotland*.²⁵⁶ Her framstår de utfrelste sjelene bak Kristus i velkjent "Adam og Eva-ikonografi".

²⁵⁴ *Holkham Bible Picture Book*, *Holkham Ms.* 666, 14th century, British Library Ms. Add. 47682. Notes written by Dr. W.O. Hassall. Publication no. C00551Microform.

<http://www.microform.co.uk/guides/C00551.pdf>, 13 (oppøst 13.02.08)

²⁵⁵ *Ibid.*, 1.

²⁵⁶ Bildet er tilgjengelig på:

http://www.nationalgalleries.org/index.php/collection/online_subject/4:323/results/30/83160/ (oppøst 13.02.08)

7.4 Allusjoner til Skapelsen og Utdrivelsen fra Paradis

På hvilken måte Kristus i dødsriket alluderer til Skapelsen og Utdrivelsen fra Paradis behandles i samme underkapittel fordi disse temaene er sterkt forbundet med hverandre.

I den tradisjonelle framstillingen av Skapelsen er Guds framstrukne eller løftede hånd et dominerende trekk (fig. 55, 56, 57). Under skapelsesakten retter Herren seg mot det første menneskepar på samme måte som Kristus gjør da han frelser Adam og Eva ut fra dødsriket mange tusen år senere. I dødsrikescenen er Kristi framstrukne hånd et like dominerende trekk som i Skapelsen. I alle fall om vi går ut fra komposisjonstype 1.²⁵⁷

Billedscenen ”Sjette dag av skapelsen” fra takmaleriene i Ål stavkirke (fig. 57), viser skapelsen av Adam og Eva og har mange ikonografiske fellestrekk med flere dødsrikescener. Riktignok har Gud Fader ikke sin hånd strukket fram, men likhetene vises på andre måter. Det nyskapte og nakne menneskepar løfter hendene fram i en tilbedende gest, og Gud Fader holder korsfanen mellom seg og Adam og Eva. Sammenligner vi denne skapelsesscenen med framstillingen av Kristus i dødsriket på Røldal alterfrontale er likheten slående (fig. 2). Skapelsesscenen framstår nesten som en prefigurasjon av billedmotivet Kristus i dødsriket. Eller omvendt – dødsrikescenen er nærmest en replikk av Skapelsen, og kan betraktes som en ”gjenskapelse” der menneskenes forhold til Gud gjenopprettes. I Ål holder Gud Fader omkring korsfanen nesten på samme måte som Kristus i dødsriket gjør på Røldalfrontalet. I begge billedmotiv er Adam og Eva framstilt nakne.

Mange dødsrikeframstillinger har også ikonografiske fellestrekk med Utdrivelsen fra Paradis (fig. 58, 59), og fungerer derved som allusjoner til Adams synd og menneskets fall. I et engelsk manuskript fra Baltimore framstår Adam og Eva i dødsrikescenen som en refleks av Utdrivelsen fra Paradis (fig. 44). De dekker seg til med fikenblader på samme måte som i de fleste ”utdrivelsesscener”. I Utdrivelsen fra Paradis skyves menneskene bort fra Gud og Paradis. I motivet Kristus i dødsriket innhentes menneskene igjen av Kristus. Komposisjon og gester er tilsynelatende ganske like i de to billedscenene, selv om de uttrykker motsatt mening. Det er som den skyldbetyngede og angrende anonyme gruppen med Adam og Eva i spissen, ser sin synd i øynene og ber for sin sjels frelse i møte med Kristus.

I homiliene utgjør beretningen om Adams synd nærmest en prolog til Kristus i dødsriket. Homilienes sterke fokus på Adam, og eventuelt Evas, ”fall og frelse” korresponderer med billedframstillingene. I flere tilfeller er Adam og Eva gitt klare

²⁵⁷ Jf. kapittel 4.7 om ulike kompositoriske varianter av Anastasismotivet.

ikonografiske kjennetegn, men dette er ikke gjennomført. Likevel er det i de fleste tilfeller rimelig å tolke den personen Kristus strekker seg fram mot som Adam, selv om han er aldri så anonymt og pregløst framstilt. Adam ble skapt først, og han er senere den første som blir frelst ut fra dødsriket. Dette understøttes både av billedtradisjonen generelt og av homiletikken. I det norske billedmaterialet mener jeg derfor at den Kristus strekker sin hånd fram mot høyst sannsynlig er ment å forestille Adam. Riktignok finnes kanskje ett unntak med Eidfrontalet som jeg redegjorde for i kapittel 7.3.

I både engelsk og norsk billedmateriale er den ikonografiske forbindelsen mellom ”syndefall og gjenopprettelse” åpenbar. I Ål stavkirke er dette i tillegg framhevet ved *måten bildene er organisert på* (fig. 9). Nedre register mot syd består av fire billedscener hvor oppstandelsen er viet tre scener, inklusive Kristus i dødsriket som er plassert til slutt. Disse scenene innledes av et bilde som umiddelbart synes å være løsrevet fra pasjonshistorien. Det er framstillingen av Adam og Eva etter utdrivelsen. I dette bildet befinner Adam og Eva seg ikke lenger ”i sin uskyld i Paradis”, men sitter påkledd og arbeider i sitt ”ansikts sved”. Døden er kommet inn i menneskehetens tilværelse og arvesynden har fått konsekvenser for alle Adams etterkommere. I oppstandelsesscenene er døden overvunnet og menneskeheten gitt mulighet til en ny paradisiske tilværelse. Kristus har gjort bot for menneskehetens fall. Ved å innlede ”oppstandelsesregisteret” med Adam og Eva etter syndefallet, framstår ”synd og frelse” med full tydelighet. Årsak og virkning er synliggjort.

At sjelene Kristus frelser ut fra dødsriket er framstilt nakne, kan derfor forklares på grunnlag av nakenhetens hentydning til *både* renhet og synd. Da Gud skapte mennesket ”i sitt bilde” var mennesket rent og uvitende om sin nakenhet. Derfor er mennesket i billedkunsten framstilt nakent i den paradisiske tilstand før syndefallet. Kanskje er det av samme grunn sjelene i dødsrikescenen er framstilt nakne. Det er her Kristus *gjenoppretter* den paradisiske tilstand og *heler* mennesket. I denne gjenskapelsesprosess framstår atter mennesket i ”Guds bilde” dvs. nakne.

I den gammelengelske homilien *The nativity of our Lord* har predikanten en lengre utlegning om Adams ”paradisiske tilstand” og den salighet han opprinnelig var satt inn i.²⁵⁸ Deretter berettes om syndefallet som skadet hele hans etterslekt, og om hvordan synd, sorg og død kom inn i verden, og at alle fra den tid har lengtet etter Frelseren. Predikanten sier:

...and he came, thanked be he, to heal them of their sinwounds, and to clothe them in those honourable garments which the devil had taken from our forefather Adam, that was *stola immortalitatis*, the bliss of eternal life.

²⁵⁸ Morris, (introduction, translation and notes), *Old English homilies of the twelfth century*, 30-39.

Begrepet *stola immortalitatis* kan oversettes med ”udødelighetens kledning”. Bakgrunnen kan være å finne i Det nye testamente 1. Kor. 15.53 hvor det står: ”for dette forgjengelige skal bli iklædd uforgjengelighet, og dette dødelige bli iklædd udødelighet”.²⁵⁹ ”Sjelenes nakenhet” i billedmotivet Kristus i dødsriket kan betraktes som et bilde på *stola immortalitatis*, og kan således henspille på både skapelse og syndefall og gjenopprettelse.

7.5 Allusjoner til Dommedag

I mange homilier er temaet Kristus i dødsriket framstilt eskatologisk. Også billedmotivet har klare allusjoner til dommedag. Både ikonografisk og kontekstuell kommer dette til uttrykk. Anslagene til det eskatologiske finner vi i tidlige bysantinske framstillinger der motivet er satt inn i en kontekst knyttet til begravelse og protodom.

Anastasisframstillingen i St. Zeno-kapellet i St. Prassede og Anastasis II i underkirken i St. Clemente (fig. 19, 21) er begge plassert i hvert sitt begravelseskapell.²⁶⁰ Bildene framstår uavhengig av en billedsyklus og er eksplisitte formidlere av oppstandelsen.

Et eksempel på at motivet er brukt i en kontekst av protodom er den tidligere nevnte Anastasisfresken i 900-talls kirken i Tokali Kilise i Kappadokia. Fresken har i norsk oversettelse den uvanlige innskriften: ”Reis deg Gud og døm jorden”. Denne innskriften må ha ledet enhver kristensjel inn på ”dom og dommedag”, selv om motivet i seg selv framstiller en protodom.

Den nære forbindelsen mellom Kristus i dødsriket og dommedag kommer tydelig fram i S. Maria Assunta i Torcello i Venezia. Her er Anastasis inkorporert i den store dommedagsmosaikken. Anastasis har fått plass i øvre register og fungerer som en prolog til dommedag (fig. 62). Også i kirken St. Peter and St. Paul i Surrey i England har Kristus i dødsriket fått plass i et dommedagsbilde. Fresken er fra årene 1170-1200 og består av fire scener. Tre av dem viser detaljerte scener fra dommedag og den fjerde viser Kristus i dødsriket.

I *Holkham Bible* er forbindelsen til ”fordømmelse og dommedag” synliggjort ved at Kristi frelsesgjerning i dødsriket finner sted rett ved siden av ”de fordømtes avdeling” hvor sjelene pines i en glohet gryte. I denne billedscenen er de fordømte vitne til en befrielse de selv ikke ble forunt, og bildet kommuniserer at enhver må vokte seg vel for synd (fig. 65).

²⁵⁹ Opplysninger om begrepets betydning og tilknytning til 1. Kor.15. 53 er gitt av førsteamanuensis Jan Schumacher ved Det teologiske Menighetsfakultet. (7.11.07)

²⁶⁰ Jf. kapittel 4.5 Roma i det 9. århundre. Her er begge bildene beskrevet nærmere.

I Ål stavkirke kan også Kristus i dødsriket betraktes som en prolog til Dommedag. Kristus i dødsriket er det siste bildet i hele billedsyklusen og leder over til Dommedag som har vært framstilt på nordveggen i koret.

I vest knyttes motivet ytterligere til dommedag ved at dødsriket får sitt åpenbare helvetespreg. Detaljerte helvetesframstillinger blir først utbredt på 1000-tallet. Da overtar gradvis dramatiske dommedagsbilder for tidligere symbolske framstillinger der Kristus skiller ”fårene fra geitene”²⁶¹ eller sitter som dommer med de fire livsvesener (*Majestas Domini*). I de ”nye” mer detaljerte dommedagsframstillingene står de døde opp fra sine graver i all sin nakenhet og skilles i to grupper: salige og fordømte. Det er ingen tvil om at de fordømte går en grufull tilværelse i møte. Dommedagsframstillinger ble et av de mest benyttede motiver for eksempel i katedralenes tympanonfelt.

Kristus i dødsriket har flere ikonografiske fellestrekk med dommedagsframstillinger. De nakne sjeler er ett element. Helvetesmunnen et annet. Helvetesmunnen oppstod som tidligere nevnt først i dommedagsframstillinger (fig. 48). Det samme gjelder bruken av flammer. Musiserende djevlr oppå helvetesgapet er også vanlig for begge motiv (fig. 2).²⁶² De fleste av disse elementene var blitt del av dommedagsikonografien før de ble inkorporert i billedmotivet Kristus i dødsriket. Ved slike ikonografiske lån mener jeg motivet Kristus i dødsriket har klar allusjon til dom og endetid. Det eskatologiske er en del av billedmotivets budskap. At motivet både reflekterer den historiske ”proto-dom” med befrielsen av de gammeltestamentlige fedre og den framtidige og endelige dom, understøttes av homiliene. Her framstilles temaet om Kristus i dødsriket eskatologisk ved at enhver kristensjel blir minnet om det som skjedde da Kristus steg ned til dødsriket og om hvilke to muligheter det gir oss på dommens dag: salighet eller evig pine. Både litterært og ikonografisk representerer Kristus i dødsriket et meningsmangfold som peker både forover og bakover i tid, samtidig som budskapet opprettholder sin aktualitet ”her og nå”.

7.6 *Imitatio Christi*

Tidligere i avhandlingen er det redegjort for Kristus i dødsriket i relasjon til tidlig teologisk utlegning og dogmestridd. Jeg har også vist til eksempler fra høymiddelalderens utlegning. I

²⁶¹ Å ”skille fårene fra geitene” skriver seg fra Matt 25.32.

²⁶² Jf. kapittel 3.4 Røldal alterfrontale.

det følgende blir det vist til høy- og senmiddelalderens fortolkning av Kristus i dødsriket i lys av *imitatio Christi*-idealet.

Imitatio Christi betyr ”å etterligne Kristus”, og var i tidligmiddelalderen særlig forbundet med martyrene fra tidligkristen tid. De hadde etterfulgt Kristus helt inn i døden og ofret sine liv på grunn av sin tro. Martyrene framstod som forbilder for alle kristne på grunn av sin store Kristuslikhet. På 1200-tallet er stort sett Europa kristnet, og listen med martyrer ble sjelden tilført nye navn. Derimot vokser en ny type hellighet fram der helgener kåres på grunnlag av sitt *hellige liv* mer enn på grunn av sin offerdød. Samtidig med en tiltakende relikvie- og helgenkult, dreies kulten i høy- og senmiddelalderen mer i retning av å dyrke *Kristusrelikviene*. Dels henger dette sammen med korsfarertiden og at tilgangen til Kristusrelikvier ble større. Det fremste av Kristusrelikviene var imidlertid Kristi legeme og blod. På det 4. Laterankonsil i 1215 ble transubstansjonslæren vedtatt dvs. at nattverdsbrødet og vinen ble forvandlet til Kristi legeme og blod, ikke bare symbolsk, men både i vesen og substans. Det ble påbudt at presten skulle løfte opp og vise fram hostien (det innviede nattverdsbrødet). Dette kulminerer i innstiftelsen av *Corpus Christi*-dagen i 1264.²⁶³ Dette oppstod blant annet for å demme opp for en voksende kritikk av helgenkulten. I tillegg hadde vedtaket klar front mot katarerne som ikke anerkjente Kristi legemlighet. Vedtaket innebar også en offensiv appell til den folkelige fromhet. *Imitatio Christi*-idealet fikk stor aktualitet for enkeltmennesket og bidro til en form for demokratisering av religionen. Kristus-etterligning var ikke lenger forbeholdt munk, nonner og prester. Enhver ble oppfordret til Kristus-etterligning ved ”å ta sitt kors og følge Kristus” både i ”det ytre og det indre”, det vil si både ved gode gjerninger og ved bønn og kontemplasjon. Innlevelsen i Kristi lidelse og hans ”guddommelige mysterier” fikk en visjonær og mystisk dimensjon.

Thomas Aquinas forklarer hvordan temaet Kristus i dødsriket innehar en ”firfoldig mening” for alle kristne i dag. Selv om hans forklaring først og fremst angår leddet *descendit ad inferos* i trosbekjennelsen,²⁶⁴ er hans utlegning relevant også for fortolkning av billedframstillingene. Hans fire punkter uttrykker både det didaktiske, det frelsesteologiske og det eskatologiske, alle med klar personlig appell. *Imitatio Christi* inngår i ”den firfoldige mening”. Thomas Aquinas’ fire punkter kan sammenfattes slik:²⁶⁵

1. Ha håp i Gud. Da Kristus frigjorde de innestengte i helvetet, ga det håp om frelse for alle som har tiltro til ham.

²⁶³ Kristi legems-fest, torsdag halvannen uke etter pinse.

²⁶⁴ Richard T.A. Murphy, *The passion of Christ: (3a. 46-52)*.bd 54. Dokumentet er del av serien: St. Thomas Aquinas: *Summa Theologiae*, 154

²⁶⁵ Izydorczyk, *The legend of the harrowing of Hell in the Middle English literature*, 41.

2. Ha frykt for Gud. Kristus reddet ikke alle fra helvetet, men bare de som hadde vært lydige mot ham og var uten enhver dødssynd.

3. Etterligne Kristus. Mental iver etter å etterligne ham som steg ned for vår frelses skyld. Vi må også mentalt ”stige ned i helvetet” for å betrakte straffen eller pinslene der.

4. Kristus som et kjærlighetens eksempel. Kristus har ved sin nedstigning vist oss et kjærlighetens eksempel da han frelste menneskene fra helvetet. Liksom Kristus steg ned til sine egne og befri dem, må vi stige ned til våre og hjelpe til med å befri de som er i purgatoriet. Dette gjøres blant annet ved bønn, ved å gå til messe og ved å gi almisser.

I punkt 1 og 2 framkommer spennet mellom ”fortid og framtid” og spennet mellom ”håp og frykt”. Det didaktiske og nåtidige ligger i oppfordringen om hvordan den enkelte må leve. Punkt 3 og 4 vektlegger betydningen av *imitatio Christi*. Alle de fire aspektene finner vi i homiliene, men de er ikke så systematisk framstilt der som hos Thomas Aquinas.

I alterfrontalet fra Røldal står Kristus med et konsentrert blikk med begge hender omkring korsfanen og synes å være en refleks av Thomas Aquinas’ utlegning og betoning av det meditative ved Kristi nedstigning til dødsriket. Kristi kamp mot Djevelen blir et eksempel til etterfølgelse. Kristus i dødsriket som billedmotiv kan fungere som en påminnelse om å etterligne Kristus ved mentalt å ”stige ned i helvetet”. De gammelnorske homiliene inneholder mange oppfordringer om å etterligne Kristus. Palmesøndagsprekenen innledes med at Herren med sin lidelse ”viste oss alle de eksempler på ydmykhet og tålmod som vi må etterligne hvis vi vil bli hans lemmer”.²⁶⁶

Det 13. og 14. århundre er kalt ”visjonenes tid”. Man tenkte ”at visjoner ikke bare var mulig, men sannsynlig i denne verden”.²⁶⁷ De fleste visjoner i middelalderen fant sted under messen, og bilder var en av flere visjonsfremmende faktorer. Den frelsende Kristus betrakteren møtte i bildene av Kristus i dødsriket ble ”skuert som i en visjon”. *Imitatio Christi*-idealet bevirket at Kristi frelsesgjerning i et fortettet øyeblikk kunne gi glimt av et *liv til evighet*, eller den tidskategori Thomas Aquinas kaller *aevum*. *Aevum* er ”midt mellom evighet og tid” - *medium inter aeternitatem et tempus*. Dette er ”englenes og de saliges tidsdimensjon”.²⁶⁸ Kristus i dødsriket framstiller nettopp et *liv til evighet* og framstår som et bilde på hvordan mennesker her på jorden kan ta del i *aevum*. Fortid, nåtid og framtid faller sammen i ett evig øyeblikk.

²⁶⁶ Salvesen og Gunnes, *Gammelnorsk homilieboek*, 85.

²⁶⁷ Barbara Nolan, *The gothic visionary perspective*, Princeton, N.J.: Princeton University Press 1977, xiv.

²⁶⁸ Gunnar Danbolt: ”Bilde som tale: St. Olavs-antemensalet i Nidarosdomen”, *Kunst og kultur*, 3/1988, 140.

”Aevum kan slik betraktes som evighetens framtredelesform – det ikke-materielles, usynliges synliggjøring”.²⁶⁹

Fransiskanerne vektla generelt Kristi lidelse og bidro til en fokusering på Kristi menneskelige natur. Men fransiskanerne var ingen enhetlig gruppe. Hos fransiskaneren Bonaventura (1221-1274) blir Kristus-etterfølgelsen gjenstand for en tolkning der den indre etterfølgelsen får større betydning enn den ytre. Likedannelsen med den guddommelige Kristus var viktigere enn etterfølgelsen av mennesket Jesus.²⁷⁰ Selv om denne mystiske erfaringen fikk et elitært preg og var forbeholdt få, ble flere av Bonaventuras tanker del av en mer omsegripende teologisk impuls i tiden. Om Kristus i dødsriket skriver Bonaventura:²⁷¹

Therefore consider and remark how much goodness there was in his descending into hell, how much charity, how much humility. For he could have sent an angel, to free his servants and to bring them wherever he wished; but his infinite love and humility would not allow this. Reflect on this well, and admire and try to imitate it.

Bonaventuras skrifter og ”åndelige øvelser” hadde blant annet til hensikt å hjelpe den troende til å tilegne seg guddommelig nærhet og erfaring ved sjelens renselse. Den *indre etterfølgelse* overlevert fra Bonaventura og andre fransiskanere ble også en viktig ingrediens i den folkelige forkynnelsen, og var stadig mer orientert mot den *personlige* frelse.

7.7 Billedmotivet toner ut

Samtidig med at Nikodemusevangeliet og mysteriespillenes popularitet økte, avtok utbredelsen av Kristus i dødsriket som billedmotiv. Den konkrete framstillingen av temaet i mysteriespillene kunne innta groteske former. Med sitt folkelige uttrykk fjernet framstillingen av Kristus i dødsriket seg noe fra sin opprinnelige kirkelige kontekst. Flere teologer var kritiske til samtidens fortolkning av Kristus i dødsriket. Leddet om Kristus som *før ned til dødsriket* i trosbekjennelsen ble diskutert, og flere ønsket sekvensen fjernet. Det skjedde imidlertid ikke, men hendelsen ble gjenstand for en ny fortolkning.

Den langvarige tolkningstradisjon der man utledet tekst og bilders mening på ulike nivåer var på vikende front blant flere teologer i tiden, både før og under reformasjonen. Da Kristus i dødsriket ble underkastet en *bokstavelig* mening, mistet motivet det meningsmangfold og den åndelige dimensjon det var forbundet med gjennom århundrer. Den

²⁶⁹ Ibid.

²⁷⁰ Rasmussen og Thomassen, *Kristendommen: En historisk innføring*, 162.

²⁷¹ Hvorvidt dette er skrevet av Bonaventura selv, eller om det kun tilhører hans skole, er noe uvisst. Izydorczyk, *The legend of the harrowing of Hell in the Middle English literature*, 45.

”bokstavelige bibelfortolkning” vokste gradvis fram og kulminerte med *skriftens ene mening* håndhevet av Luther (1483-1556). Som opptakt til reformasjonen ble Den hellige skrift gitt altoverskyggende autoritet og apokryfe skrifter og dogmer som ikke klart kunne begrunnes ut fra Bibelen ble i enkelte miljøer forkastet. I et slikt teologisk klima ble Kristus i dødsriket nærmest overflødig som billedmotiv. Calvin (1509-1564) betrakter for eksempel ikke Kristi nedstigning til helvetet som en separat hendelse. I følge ham skjedde ikke seieren ved at Kristus overvant helvetet, men ved at han oppstod fra de døde.²⁷² Kristus i dødsriket ble nærmest en annen betegnelse for at ”Kristus var død og begravet”. Endrede oppfatninger om Kristus i dødsriket skjedde over tid, og Kristus i dødsriket ble fortsatt framstilt på grunnlag av middelalderens ikonografi flere steder. I Norge er ingen framstillinger bevart fra tiden etter 1350, men i Danmark er mange kalkmalerier med Kristus i dødsriket fra det 15. og 16. århundre bevart (fig. 66).

Ny teologisk fortolkning av Kristus i dødsriket innvirker etter hvert på ikonografien. Dette kan sees i en framstilling fra Hans Mielich’s skole malt på 1560-tallet (fig. 67). Her er hverken Kristi kamp eller befrielse av innstengte sjeler framstilt. Kristus kommer til de bedende sjeler som i en visjon på himmelen. At mennesket frelses ved tro og bønn er det sentrale. Men den nye ikonografien ser ikke ut til å få stor gjennomslagskraft. Motivet forsvinner isteden fra protestantiske kretser. Kristi oppstandelse fra graven foretrekkes som oppstandelsesmotiv. I folketroen er motivet levende i århundrer.²⁷³

²⁷² Karl Tamburr, *The harrowing of hell in medieval England*, (Woodbridge: Boydell & Brewer, 2007), 173.

²⁷³ Kanskje har eventyr om Askeladden som kjemper mot trehoders troll i berget elementer fra Kristi kamp i dødsriket.

8 Avslutning

I denne avhandlingen presenteres en undersøkelse av billedmotivet Kristus i dødsriket i norsk middelalderkunst. For første gang er de norske bildene gjort til gjenstand for en utdypet analyse og fortolkning. De syv billedframstillingene jeg har analysert, representerer det samlede norske billedmaterialet av motivet hvis man ser bort fra enkelte bevarte fragmenter. Undersøkelsens mål har vært å oppspore hva de norske bildene er influert av og hvilket budskap de kommuniserte i sin samtid. For å besvare dette er de norske billedframstillingene analysert i lys av europeisk ikonografi, teologi og trospraksis. Dette betyr at jeg også har undersøkt motivets bysantinske opprinnelse og europeiske variasjon, samt en rekke skriftlige kilder og forelegg til temaet Kristus i dødsriket.

I øst kalles motivet *Anastasis* som betyr *oppstandelse* eller *reise opp*. I vest går motivet inn under betegnelsen *descensus Christi ad inferos*. *Descensus* betyr *nedstigning*. I det engelske området kalles motivet *Harrowing of Hell*. *Harrow* kan oversettes med *herje*, *plyndre* eller *krige*. De ulike titlene antyder hvordan Kristi frelsesgjerning i dødsriket ble oppfattet. I øst forblir *Anastasis* viktigste oppstandelsesmotiv. I vest blir Kristus i dødsriket i senmiddelalderen trengt til side av Kristi oppstandelse fra graven.

For å forstå billedmotivet har jeg foretatt en bredsprektret analyse av både trosforestilling og billedframstilling. Det kristne nedstigningsmotiv er et originalt bidrag til religionshistorien: For første gang blir mennesket løst ut fra dødsriket. Beskrivelse og identifisering av ikonografiske detaljer ved de norske billedframstillingene var forutsetning og utgangspunkt for nærmere analyse og fortolkning av billedmotivet.

Ved å studere framvekst og variasjon av *Anastasis* er motivets dogmatiske forankring tydeliggjort. Det gir holdepunkter for å forstå de ulike ikonografiske elementer utover det rent observerbare. Motivet, slik det etter hvert etablerer seg i østlig og vestlig billedtradisjon, avspeiler ulike teologiske fortolkninger og livsanskuelser, selv om framstillingene bunner i samme frelsesparadigme. Felles for østlig og vestlig billedtradisjon er at Kristus i dødsriket inngår i den store fortellingen som begynner med Adam og avsluttes med at Kristus henter urfaderen opp fra dødsriket. Hendelsen er uttrykk for menneskehetens frelse og framstår som en ”protodom” som innvarsler et nytt kapittel i menneskehetens historie: Guds himmelske rike er gjenåpnet. Det gir den enkelte kraft til å holde ut det strevsomme jordelivet. Billedmotivet kommuniserer et samspill mellom ulike tids- og virkelighetsplan og peker bakover og framover i tid. Både i øst og vest er billedmotivet uttrykk for Kristi

guddommelige natur – det er Kristi *sjel* som drar til dødsriket og frelser menneskeheten. Frelsen skjer ved korset. Korset er Kristi seiersattributt.

Ved å studere likheter og ulikheter i de forskjellige billedtradisjoner framstår det vestlige med større tydelighet. I øst er frelsesbudskapet knyttet til frelsens mysterium, det guddommeliggjorte mennesket og ”Åndens vesen”. De gammeltestamentlige identifiserbare personer er satt inn i billedmotivet med dogmatisk og teologisk begrunnelse og peker fram mot menneskets guddommeliggjøring. Den åndelige kraft som i øst får Kristi kjortel til å blafre mot en bakgrunn i gull, er i vest skiftet ut med en mer fysisk handlende Kristus.

I vest framstår Kristus i dødsriket i en augustinsk forståelse der ”det falne mennesket” trenger frelse fra syndens lenker. Også i vest er gjenforeningen med Gud det endelige mål, men motivets allusjon til fortapelse og dommedag kommuniserer sterkere hva mennesket skal frelses *fra* enn hva det skal frelses *til*. I vest er de gammeltestamentlige sjeler byttet ut med en gruppe anonyme og nakne sjeler. Den personlige frelse er vektlagt. Motivet har en klar didaktisk funksjon som minner den enkelte om de to framtidsmuligheter: salighet eller evig pine.

Å undersøke skriftlig materiale som omhandler Kristus i dødsriket har vært avgjørende for å få en nyansert og helhetlig forståelse av hva billedmotivet er influert av og kommuniserer. Bibelen, teologisk utlegning, den apostoliske trosbekjennelse, apokryfe evangelier og homiletikk viser temaets mange og ulike nedslagsfelt og framstillinger. De skriftlige kildene er sammenholdt med billedmotivet.

Nikodemusevangeliet er ofte trukket fram i forskningslitteraturen som den mest betydningsfulle kilden til billedmotivet. Jeg finner ikke belegg for å støtte en slik hypotese. Så langt jeg kan se er trosforestilling og ikonografi vokst fram i en dynamisk prosess basert på en intertekstuell tradisjon der en *rekke kilder* inngår. I dette univers har selvsagt Nikodemusevangeliet også hatt sin plass. Men mange av de tekstlige forelegg til forestillingen om Kristus i dødsriket er eldre enn Nikodemusevangeliet, og flere av dem var vidt utbredt.

Tidligkristen utlegning var en viktig impuls for homilielitteraturen. Spesielt Ambrosius’ og Augustins utlegning inneholder sentrale elementer som fikk innvirkning på både trosforestilling og ikonografi. Jeg har vurdert homiliene som døråpnere til billedframstillingenes budskap. Homiliene setter billedmotivet i dialog med en levende kirkelig trospraksis. I homiliene er temaet framstilt eksegetisk og Bibelen framstår som viktigste utgangspunkt. Både typologiske og tropologiske fortolkninger er framtreddende. Motivet står i en overordnet eskatologisk kontekst.

Å nå fram til en ”sannsynlig tolkning” av de norske billedframstillingene er ikke ensbetydende med å nå fram til én definert tolkning. Snarere har det handlet om å avdekke det *meningsmangfold* motivet kommuniserer ved å trenge inn i motivet litterært, ikonografisk og kontekstuell. Ikonografi, liturgi og preken forsterket hverandre gjensidig under messen i middelalderen. De norske framstillingene av Kristus i dødsriket framstår i en kontekst av ”synd, bot og frelse”. Jeg har i avhandlingen vist hvordan motivet alluderer til andre ikonografisk beslektede motiver som: Skapelsen, Syndefallet, Utdrivelsen fra Paradis og Dommedag. Billedmotivet reflekterer også *imitatio-Christi*-idealet. Den enkelte oppfordres til Kristus-etterligning – både på et indre og et ytre plan. I fortettet form kommuniserer motivet menneskehetens historie i fortid, nåtid og framtid.

Få i vår kulturkrets vet i dag hva *fôr ned til dødsriket* henspiller på. Min avhandling er et bidrag til en utdypet forståelse som belyser motivets plass og budskap i middelalderens teologiske billedunivers.

Litteraturliste

- Aarflot, Andreas. *Norsk kirke i tusen år*. Oslo: Universitetsforlaget, 1978.
- Achen, Henrik von. *Norske frontaler fra middelalderen i Bergen Museum*. Bergen: Universitetet i Bergen, Bergen Museum, 1996.
- Aho, Gary Lawrence. *A Comparison of Old English and Old Norse treatments of Christ's harrowing of hell*. University of Oregon, 1966.
- Anker, Anne. "Norske kalkmalerier: Kalkmaleriene i Tanum kirke, Akershus". *Den Iconografiske post*. København: Kalkmaleriregistranten, (1974): 16-22.
- _____. "Kristus og Maria på korsfestelsesantemensalet fra Årdal kirke: En uvanlig sammenstilling". *Kristusfremstillinger*, foredrag holdt ved det 5. nordiske symposium for ikonografiske studier på Fuglsang 29. aug.-3. sept. 1976. København: I kommission: G. E. C. Gad, (1980): 9 - 20.
- Arendarcikas Birute, Lawrence Cross, Brendan Cooke og Joseph Leach, *Anastasis: Icon, text and theological vision*, Australian EJournal, 2006.
http://dlibrary.acu.edu.au/research/theology/ejournal/aejt_7/cross.htm, 9 (oppsøkt 3.11.2007).
- Atkinson, Robert (text, translation and glossary). *The passions and the homilies from Leabhar Breac*. Dublin, 1887.
- Aukrust, Olav O. *Dødsrikets verdenshistorie: Menneskehetens forestillinger og kunnskaper om livet etter døden*. Bd. I og II. Oslo: Dreyer, 1985.
- Bibelen*. Oslo: Det norske Bibelselskap, 1973. Revidert utgave av 1930.
- Blindheim, Martin. *De malte antemensaler i Norge*. Stockholm: Raben & Sjögren, 1968.
- Bolvig, Axel. *Den ny billedbibel*. København: Politikens forlag, 2003.
- Bosworth, Joseph og T. Northcote Toller. *An Anglo-Saxon dictionary: Based on the manuscript collections of the late Joseph Bosworth*. Oxford: Oxford University Press, 1898.
- Breviarium Romanum. The divine office: The liturgy of the hours according to the Roman rite as renewed by decree of the Second Vatican Council*. Volume 2: Lent and Eastertide. London, 1974.
- Brown, Michelle P. *The Book of Cerne: Prayer, patronage and power in ninth-century England*. London: British Library, 1996.
- _____. *Anglo-Saxon manuscripts*. London: The British Library Board, 1991.
- Buchthal, Hugo. *The "Musterbuch" of Wolfenbüttel and its position in the art of the thirteenth century*. Wien: Verl. d. Osterr. Akad. d. Wiss., 1979.

Campbell, Jackson J. "To Hell and back: Latin tradition and literary use of the 'Descensus ad Inferos' in Old English". *VIATOR* 13, (1982): 105-158.

Catholic encyclopedia , <http://www.newadvent.org/cathen/07143d.htm> , (oppsøkt 02.10.07).

Christian Classics Ethereal Library

<http://www.ccel.org/ccel/schaff/anf08.vii.xv.i.html?highlight=gospel,of,nicodemus#highlight>
(oppsøkt 04.09.07).

Clayton, Mary. *The cult of the Virgin Mary in Anglo-Saxon England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Collett, Katherine Anne Smith. *The Gospel of Nicodemus in Anglo-Saxon England*. Ann Arbor, Mich.: University Microfilms, 1985.

Cross, James E. og Denis Brearley. *Two old English apocrypha and their manuscript source: The Gospel of Nichodemus and the Avenging of the Saviour*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Danbolt, Gunnar, Henning Laugerud, og Lena Liepe, (ed.) *Tegn, symbol og tolkning: Om forståelse og fortolkning av middelalderens bilder*. København: Museum Tusculanums Forlag, 2003.

Danbolt, Gunnar. "Bilde som tale: St. Olavs-antemensalet i Nidarosdomen", *Kunst og kultur*, nr. 3 (1988): 138-158,

Danstrup, John.(red.) *Kulturhistorisk leksikon for nordisk middelalder: Fra vikingetid til reformationstid*, København: Rosenkilde og Bagger, 1980.

Demus, Otto. *Byzantine art and the West*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1970.

DiNapoli, Robert. *An index of theme and image to the homilies of the Anglo-Saxon church: Comprising the homilies of Ælfric, Wulfstan and the Blickling and Vercelli Codices*. Hockwold cum Wilton, Norfolk, England: Anglo-Saxon Books, 1995.

Dix, Gregory. *The shape of the liturgy*. London: A & C Black, 1945.

Dodwell, C. R. *The Canterbury school of illumination 1066-1200*. Cambridge, 1954.

_____. *Painting in Europe: 800 to 1200*. Harmondsworth: Penguin Books, 1971.

Dumville, David N. "Biblical apocrypha and the early Irish: A preliminary investigation". *Proceedings of the Royal Irish Academy*, Section C volume 73 nr.8. Dublin: Royal Irish Academy, (1973): 299-338.

Epstein, Ann Wharton og Paul M. Schwartzbaum. *Tokali Kilise: Tenth-century metropolitan art in Byzantine Cappadocia*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1986.

Fett, Harry. *Norges malerkunst i middelalderen*. Kristiania: Cammermeyer, 1917.

- _____. *En islandsk tegnebok fra middelalderen*, Christiania: I kommisjon hos Jacob Dybwad, 1910.
- Ferguson, George. *Signs and symbols in Christian art: With illustrations from paintings of the renaissance*. New York, 1961.
- Frost, Tore (utvalg og innledende essay). *Greske myter og mysterier*. Oslo: De norske bokklubbene, 2003.
- Fuglesang, Signe Horn (red.) og Eirik Johnsen (foto). *Middelalderens bilder: Utsmykningen av koret i Ål stavkirke*. Oslo: Cappelen, 1996.
- Gameson, Richard. *The role of art in the late Anglo-Saxon church*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Grabar, André. *Christian iconography: A study of its origins*. London: Routledge & Kegan Paul, 1969.
- Greenfield, Stanley B., Daniel G. Calder og Michael Lapidge. *A new critical history of old English literature*. New York: New York University Press, 1986.
- Haavardsholm, Jørgen. "Gosforthkorset og dets kontekst: En analyse av forholdet mellom bilde og kontekst i byen Gosforth i Cumbria i Nord-England". Hovedfagsoppgave i religionshistorie, Universitetet i Oslo, 1993.
- Halliwell, James Orchard. *The harrowing of Hell: A miracle-play written in the reign of Edward the second*. London: John Russell Smith, 1840.
- Haraldsø, Brynjar. *Kirke og misjon gjennom 2000 år*. Oslo: Lunde, 1997.
- Hardison, O. B. *Christian rite and Christian drama in the Middle Ages: Essays in the origin and early history of modern drama*. Baltimore, Md.: Hopkins Press, 1965.
- Harries, Richard. *The passion in art*. Aldershot: Ashgate, 2004.
- Hassall W.O. (notes). *Holkam Bible picture book*, Holkham Ms. 666, 14th century, British Library Ms. Add. 47682. Publication no.C00551Microform.
<http://www.microform.co.uk/guides/C00551.pdf>, 13 (oppsøkt 13.02.08).
- Haugen, Odd Einar. *Norrøne tekster i utval*. Oslo: Ad notam Gyldendal, 1994.
- Hauglid, Kjartan Prøven. "Romanske konsollfriser og en tolkning av konsollfrisen på Nidarosdomens oktagon". Hovedoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 2007.
- Hellemo, Geir. *Guds billedbok: Virkelighetsforståelse i religiøse tekster og bilder*. Oslo: Pax, 1999.
- Herzfeld, George (ed.). *An Old English martyrology*. Early English Text Society. Original series 116. Millwood, N.Y.: Kraus reprint, 1973.

- Hjelde, Oddmund. *Norsk preken i det 12. århundre: studier i Gammel norsk homilieboek*. Oslo: O. Hjelde, 1990.
- Hohler, Erla Bergendahl, Nigel Morgan og Anne Wichstrøm. *Artists, styles and iconography: Dokumentet er del av serien Painted altar frontals of Norway 1250-1350/Unn Plather [et.al.]* London [Oslo]: Archetype in association with Kulturhistorisk museum, Universitetet i Oslo, 2004.
- _____. ”Borrekorset”. Hansen, Jan Ingar, Knut G. Bjerva, og Inge Lønning (red.). *Fra Hammer til kors: 1000 år med kristendom: Brytningstid i Viken*. Oslo: Schibsted, 1994.
- Hope, Harald (umsett) *Gammel norsk homilieboek*. Bergen: Norsk Bokreidingslag, 1972.
- Hulme, William Henry. *The Middle-English Harrowing of Hell, and The gospel of Nicodemus*. London: published for the Early English Text Society by the Oxford Univ. Press, 1907.
- Hvalvik, Reidar og Terje Stordalen. *Den store fortellingen: Om Bibelens tilblivelse, innhold, bruk og betydning*. Oslo: Det Norske Bibelselskap, 1999.
- Hvalvik, Reidar. ”Skapelse og syndefall i tekster og bilder: Ikonografiske merknader til Genesis-bildene i Ål stavkirke”. *Kunst og kultur*, nr. 1 (2008): 34-49.
- Izydorczyk, Zbigniew (ed.) *The Medieval Gospel of Nicodemus: Texts, intertexts, and contexts in Western Europe*. Tempe, Ariz.: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1997.
- _____. *The legend of the harrowing of Hell in the Middle English literature*. [microform]. University of Toronto, 1985.
- Jacobus de Voragine. *The golden legend: Readings on the saints*. Translated by William Granger Ryan. Vol. 1. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993.
- Karkov, Catherine E. *Text and picture in Anglo-Saxon England: Narrative strategies in the Junius 11 Manuscript*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Kartsonis Anna D. *Anastasis: The making of an image*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1986.
- Kauffmann, C. M. *Romanesque manuscripts 1066-1190*. Dokumentet er del av serien: A survey of manuscripts illuminated in the British Isles. London: Harvey Miller, 1975.
- Kelly, J. N. D. *Early Christian creeds*. (3.utg.) London: Longman, 1972.
- _____. *Early Christian doctrines*. (4.utg.) London: Black, 1968.
- Kelly, Thomas Forrest. *The Exultet in Southern Italy*. New York: Oxford University Press, 1996.

- Kiilerich, Bente, og Hjalmar Torp. *Bilder og billedbruk i Bysants: Trekk av tusen års kunsthistorie*. Oslo: Grøndahl Dreyer, 1998.
- Kirschbaum, Engelbert, Günter Bandmann og Wolfgang Braunfels. *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Rom: Herder, 1968.
- Knight, Alan E. (ed.). *The stage as mirror: Civic theatre in late medieval Europe*. Cambridge: D.S. Brewer, 1997.
- Kroll, Josef. *Gott und Hölle: Der Mythos vom Descensuskampfe*. Leipzig: Teubner, 1932.
- Lancashire, Ian. *Dramatic texts and records of Britain: A chronological topography to 1558*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Lane, Tony, og Vidar L. Haanes (oversatt og supplert med en del nordiske teologer). *Kristen tenkning i 2000 år: De viktigste kristne tenkere fra det første århundre til i dag*. Stokke: Forsythia, 1998.
- Lindström, Bengt. *A late Middle English version of the Gospel of Nicodemus*. Edited from British Museum MS Harley 149. Uppsala 1974.
- MacCulloch, J. A. *The harrowing of Hell: A comparative study of an Early Christian doctrine*. New York: AMS Press. (Optrykk. Orig.utg. Edinburgh: Clark, 1930). 1983.
- Mathews, Thomas F. *The clash of gods: A reinterpretation of early Christian art*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1999.
- Molland, Einar. *Kristenhetens kirker og trossamfunn*. Oslo: Gyldendal, 1976.
- Morgan, Nigel. *Early Gothic manuscripts 1250 - 1285 Vol. II*. Dokumentet er del av serien: A survey of manuscripts illuminated in the British Isles. London: Miller, 1982.
- Morris, Richard (introduction, translation and notes). *Old English homilies of the twelfth century*, The Early English Text Society. Original series 532. London: N. Trubner & Co., 1975.
- Moxnes, Halvor (innledende essay) og Einar Thomassen (oversatt) *Apokryfe evangelier*. Oslo: De norske bokklubbene, 2001.
- Müller, Olav C.C., *Den katolske Kirkes syn på andre religioner og kirkesamfunn*. Foredrag holdt i Katolsk Forum, Stavanger 13. oktober 2007.
<http://www.katolsk.no/artikler/nonkat.htm> (oppsøkt 03.11.2007).
- Murphy, Richard T. A. (Latin text and English translation, introductions, notes, appendices and glossaries) *The passion of Christ: (3a. 46-52)*. Vol. 54. Dokumentet er del av serien *Summa Theologiæ* av St. Thomas Aquinas: London: Eyre & Spottiswoode. New York: McGraw-Hill Company, 1965.

- Møller, Dorthe Falcon. "Musikksymbolik omkring Kristus". *Kristusfremstillinger*, foredrag holdt ved det 5. nordiske symposium for ikonografiske studier på Fuglsang 29. aug.-3. sept. 1976. København: I kommission: G. E. C. Gad, 1980. 215-226.
- Nordahl, Helge (oversatt fra gammelfransk, noter og etterord) og André de Coutances. *Nikodemusevangeliet*. Oslo: Solum, 1992.
- Nordhagen, Per Jonas. "S. Maria Antiqua: The frescoes of the seventh century". *Acta – IRNorv*. Vol. VIII. Roma: G. Bretschneider, 1978. 89-140.
- _____. "Kristus i Dødsriket". *Kunst og kultur*. 1974(57):165-174.
- Norendal, Signy. "Kjent og ukjent i djevelsk ikonografi: Ei studie av sentrale monumentale helvetesframstillinger i Toscana og omegn, ca. 1260 - ca. 1400: Ikonografien i høgmellomalderens infernalske førestillingsverd". Hovedoppgåve i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 2001.
- Oakeshott, Walter. *The artists of the Winchester Bible*. London: Faber and Faber, 1945.
- Osborne, John. *Early mediaeval wall-paintings in the lower church of San Clemente, Rome*. New York: Garland, 1984.
- Owen, D. D. R. *The vision of hell: Infernal journeys in medieval French literature*. Edinburgh: Scottish Academic P, 1970.
- Pagels, Elaine. *The origin of Satan*. London: Allen Lane, 1996.
- Pächt, Otto. *The rise of pictorial narrative in the twelfth-century England*. Oxford: The Clarendon Press, 1962.
- Pickering, F. P. *Holkham Bible picture book*. Oxford: Blackwell for the Anglo-Norman Text Society, 1971.
- Plahter, Unn og Bjørn Kaland. *Materials and technique*. Dokumentet er del av serien *Painted altar frontals of Norway 1250-1350*. Unn Plather [et.al.] London [Oslo]: Archetype in association with Kulturhistorisk museum, Universitetet i Oslo, 2004.
- Plahter, Unn. *Illustrations and drawings*. Dokumentet er del av serien *Painted altar frontals of Norway 1250-1350*/Unn Plather [et.al.] London [Oslo]: Archetype in association with Kulturhistorisk museum, Universitetet i Oslo, 2004.
- Rasmussen, Tarald, og Einar Thomassen. *Kristendommen: En historisk innføring*. Oslo: Universitetsforlaget, 2000.
- Raw, Barbara Catherine. *Anglo-Saxon crucifixion iconography and the art of the monastic revival*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- _____. *Trinity and incarnation in Anglo-Saxon art and thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

- Russell, Jeffrey Burton. *Lucifer: The devil in the Middle Ages*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1984.
- Salvesen, Astrid, og Erik Gunnes. *Gammelnorsk homiliebok*. Oslo: Universitetsforlaget, 1971.
- Sandler, Lucy Freeman. *Gothic manuscripts 1285-1385*. Vol. I Text and illustrations. Dokumentet er del av serien: A survey of manuscripts illuminated in the British Isles London: Harvey Miller, 1986.
- _____. *The Peterborough psalters in Brussels and other Fenland manuscripts*. London: Harvey Miller, 1974.
- _____. *Gothic manuscripts 1285-1385*. Vol. 2. Catalogue. Dokumentet er del av serien: A survey of manuscripts illuminated in the British Isles. London: Harvey Miller, 1986.
- Schiller, Gertrud. *Ikongraphie der christlichen Kunst*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus G. Mohn, 1966.
- Schmidt, Gary D. *The iconography of the Mouth of hell: Eighth-century Britain to the fifteenth century*. Selinsgrove, Pa.: Susquehanna University Press, 1995.
- Schumacher, Jan. *Kirkehistorisk latinleksikon: Begreper fra middelalderens kirke- og klosterliv*. Oslo: Spartacus, 2002.
- Scott, Kathleen L. *Later Gothic manuscripts, 1390-1490*. Dokumentet er del av serien: A survey of manuscripts illuminated in the British Isles. London: Harvey Miller, 1996.
- Sennhauser-Girard M. *Die Hadesfahrt Christi, oder: Jesu abstieg zu den Toten (Descensus ad Inferos)*. <http://www.al-fresko.ch/2007/02/23/die-hadesfahrt-christi-oder-jesu-abstieg-zu-den-toten-descensus-ad-inferos/> (oppsøkt 03.11.2007).
- Steinsland, Gro. *Norrøn religion: Myter, riter, samfunn*. Oslo: Pax, 2005.
- Taft, Robert F. *The Great Entrance: A History of the transfer of gifts and other preanaphoral rites of the liturgy of St. John Chrysostom*. Roma: Pont. Institutum Studiorum Orientalium, 1978.
- Tamburr, Karl. *The harrowing of hell in medieval England*. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2007.
- Tasker, Edward G. *Encyclopedia of medieval church art*. London: Batsford, 1993.
- Temple, Elzbieta. *Anglo-Saxon manuscripts 900-1066*. Dokumentet er del av serien: A survey of manuscripts illuminated in the British Isles. London: Harvey Miller, 1976.
- Thorpe, Benjamin (oversatt). *The Sermones Catholici: or Homilies of Ælfric; in the original Anglo-Saxon, with an English version*, 1971. Dokumentet er del av serien *The homilies of the Anglo-Saxon church*. New York: Johnson reprint, 1971.

Turner, Ralph V. "Descendit ad Inferos: Medieval views on Christ' descent into Hell and the salvation of the Ancient Just". *Journal of the History Ideas* XXVII Aprile-June 1966 number 2: 173-194.

Utrecht Psalter: <http://psalter.library.uu.nl/> (oppsøkt 3.11.07).

Werblowsky, R. J. Zwi og Geoffrey Wigoder. *The Encyclopedia of the Jewish religion*. London: Phoenix House, 1965.

Wilson, David M. *Anglo-Saxon art: From the seventh century to the Norman conquest*. London: Thames and Hudson, 1984.

Wormald, Francis. *The Winchester psalter*. London: Harvey Miller & Medcalf, 1973.

Wüstefeld, Wilhelmina C. M., Koert van der Horst og William Noel. *The Utrecht psalter in Medieval art: Picturing the psalms of David*. MS't Goy: HES; London: Harvey Miller, 1996.

Wüthrich, Lucas Heinrich. *Wandgemälde: Von Müstair bis Hodler: Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich*. Zürich: Berichthaus, 1980.

Young, Karl. *The drama of the Medieval church*. Oxford: Clarendon Press, 1933.

Østigård, Terje. *På liv og død: Med døden som følgesvenn i 1500 år*. Horten: Midgard forlag, 2006.

Illustrasjonsliste

1. Røldal alterfontale. Kopiert fra Fotoarkivet ved Bergen Museum. Foto: Svein Skare.
2. Kristus i dødsriket. Utsnitt fra Røldal alterfontale. Kopiert fra Fotoarkivet ved Bergen Museum. Foto: Svein Skare
3. Volbu alterfontale. Hentet fra: Unn Plahter, *Painted altar frontals of Norway 1250-1350*. Volume 3: *Illustrations and drawings*: London [Oslo] : Archetype in association with Kulturhistorisk museum, Universitetet i Oslo, 2004, 93
4. Kristus i dødsriket. Utsnitt fra Volbu alterfontale. Hentet fra: Unn Plahter, *Painted altar frontals of Norway 1250-1350*. Volume 3, 93.
5. Eid alterfontale. Kopiert fra Fotoarkivet ved Bergen Museum. Foto: Svein Skare.
6. Kristus i dødsriket. Utsnitt fra Eid alterfontale. Kopiert fra Fotoarkivet ved Bergen Museum. Foto: Svein Skare.
7. Årdal II alterfontale. Kopiert fra Fotoarkivet ved Bergen Museum. Foto: Svein Skare
8. Kristus i dødsriket. Utsnitt fra Årdal II alterfontale. Kopiert fra Fotoarkivet ved Bergen Museum. Foto: Svein Skare.
9. Oversikt over billedprogram fra Ål stavkirkes kortak. Hentet fra: Signe Horn Fuglesang, (red.) og Eirik Johnsen (foto), *Middelalderens bilder: Utsmykningen av koret i Ål stavkirke*, (Oslo: Cappelen, 1996), 24.
10. Kristus i dødsriket fra billedsyklusen i kortaket i Ål stavkirke. Kulturhistorisk museum, Universitetet i Oslo. Hentet fra: Fuglesang, og Johnsen, *Middelalderens bilder*, 86.
11. Borrekorset fra Borre kirke. Kulturhistorisk museum, Universitetet i Oslo. Kopiert fra Fotoarkivet ved Kulturhistorisk museum, Universitetet i Oslo. Foto: Ann Christine Eek.
12. Kristus i dødsriket fra Borrekorsets fot. Kulturhistorisk museum Universitetet i Oslo. Kopiert fra Fotoarkivet ved Kulturhistorisk museum Universitetet i Oslo, Foto: Eirik Irgens.
13. Skjematisk tegning av Tanum kirkes alternisje, Bærum. Hentet fra: Anne Anker, "Norske kalkmalerier. Kalkmaleriene i Tanum kirke, Akershus" *Den iconographiske Post*, (København: Kalkmaleriregistranten, 1974), 20.
14. Kristus i dødsriket (kalkmaleri) fra Tanum kirke, Bærum. Foto: Kirsten Stabel.
15. Plan over S. Maria Antiqua, Roma. Hentet fra: Per Jonas Nordhagen, "S. Maria Antiqua: The frescoes of the seventh century." *Acta – IRNorv*. Vol. VIII. (Roma: G. Bretschneider, 1978), 91.
16. Anastasis (freske) fra S. Maria Antiqua (ved Palatinrampen), Roma. Etter Wilpert. Hentet fra: Anna D. Kartsonis, *Anastasis: The making of an image*, (Princeton N.J: Princeton University Press 1986), fig14a.
17. Anastasis (freske) fra "De førti martyrs kapell", S. Maria Antiqua, Roma. Etter Wilpert. Hentet fra: Kartsonis, *Anastasis: The making of an image*, fig.14b.

18. Utsnitt av tegning som viser tidligere utsmykning i St. Peters basilika, Pave Johannes VII oratorium. Etter Grimaldi. Vatican Biblioteca. Hentet fra: Kartsonis, *Anastasis: The making of an image*, fig.15.
19. Anastasis (mosaikk) fra St. Zeno-kapellet i S. Prassede, Roma. Kopi av postkort kjøpt i S. Prassede februar 2007.
20. Anastasis I (freske) fra underkirken i St. Clemente, Roma. Etter Wilpert. Hentet fra: Kartsonis, *Anastasis: The making of an image*, fig. 17a.
21. Anastasis II (freske) i St. Clemente (underkirken), Roma. Etter Wilpert. Hentet fra: Kartsonis, *Anastasis: The making of an image*, fig. 17b.
22. Anastasis (freske) fra The House of Giovanni e Paolo (*Casa Romana*), Roma. Foto: Kirsten Stabel.
23. Anastasis. Utsnitt av tegning som viser Anastasis fra tidligere utsmykning i St. Peters basilika. Etter Grimaldi. Vatican Biblioteca. Hentet fra: Kartsonis, *Anastasis*, fig. 16.
24. Anastasis (mosaikk) fra klosterkirken i Dafni. Hentet fra: Richard Harries, *The passion in art*. Aldershot: Ashgate, 2004, 36.
25. Anastasis (mosaikk) fra Hosios Lukas i Fokis. Hentet fra:
http://dlibrary.acu.edu.au/research/theology/ejournal/aejt_7/images/JL-137.jpg
(oppsøkt 25.01.08).
26. Anastasis (freske), Chorakirken, Istanbul. Hentet fra:
http://dlibrary.acu.edu.au/research/theology/ejournal/aejt_7/cross.htm (oppsøkt 8.01.08).
27. Anastasis. *Chloudov Psalter*. Moscow Historical Museum. Hentet fra: André Grabar, *Christian iconography: A study of its origins*. London: Routledge & Kegan Paul, 1969, fig. 302.
28. Anastasis. *Gospel Lectionary Ivion* Mount Athos Ivion Monastery. Hentet fra: Kartsonis, *Anastasis*, fig. 50.
29. Anastasis (freske). Kristuskirken i Verria. Hentet fra: Kartsonis, *Anastasis*, fig. 87.
30. Anastasis. Vienna N.B. Hentet fra: Hugo Buchthal, *The "Musterbuch" of Wolfenbüttel and its position in the art of the thirteenth century*. (Wien: Verl. d. Osterr. Akad. d. Wiss., 1979). Fig. 9 (detalj).
31. Tre romerske mynter. British Museum London. Hentet fra: Grabar, *Christian iconography*, fig. 301.
32. Utsnitt av tegning til Salme 15 i *Utrecht Psalter*. Utrecht; Universiteitsbibliotheek. Hentet fra: Digital facsimile of Ms. 32 of Utrecht University Library, <http://psalter.library.uu.nl/> (oppsøkt: 27.01.08).
33. Detalj av tegning til Salme 15 fra *Utrecht Psalter*. Utrecht; Universiteitsbibliotheek. Hentet fra: Digital facsimile of Ms. 32 of Utrecht University Library, [http://psalter.library.uu.nl/\(oppsøkt:27.01.08\)](http://psalter.library.uu.nl/(oppsøkt:27.01.08)).
34. Utsnitt fra tegning til Salme 23 fra *Utrecht Psalter*. Utrecht; Universiteitsbibliotheek. Hentet fra: Digital facsimile of Ms. 32 of Utrecht University Library, <http://psalter.library.uu.nl/> (oppsøkt: 27.01.08).

35. Utsnitt fra tegning til Salme 102 fra *Utrecht Psalter*. Utrecht; Universiteitsbibliotheek. Hentet fra: Digital facsimile of Ms. 32 of Utrecht University Library, <http://psalter.library.uu.nl/> (oppsøkt: 27.01.08).
36. Kristus stormer Hades' porter, *Stuttgart Psalter*. Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart. Hentet fra: Kartsonis, *Anastasis*, fig. 19.
37. *Resurrectio Mortuorum*, Exultet Roll, Vatican Biblioteca. Hentet fra: Kartsonis, *Anastasis*, fig. 20b.
38. Kristus i dødsriket. *Tiberius Psalter*. London British Library. Hentet fra: Gary D. Schmidt, *The iconography of the Mouth of hell: Eighth-century Britain to the fifteenth century*. Selinsgrove, Pa.: Susquehanna University Press, 1995, 74.
39. Kristus i dødsriket. *Winchester Psalter*. British Museum, London. Hentet fra: Francis Wormald, *The Winchester Psalter*. London: Harvey Miller & Medcalf, 1973, fig. 27.
40. Kristus i dødsriket. Oxford, Bodleian Library. Hentet fra: C.M. Kauffmann, *Romanesque manuscripts 1066-1190*. London: Harvey Miller, 1975, fig. 269.
41. Munker foran alter med Korsfestelsen, Kristus i dødsriket og Kristi himmelfart. Paris Bibliothèque Nationale. Hentet fra: Nigel Morgan, *Early Gothic Manuscripts 1250 - 1285* Vol. II. London: Miller, 1982, fig.160.
42. Michaels kamp mot dragen (beskåret). British Museum, London. Hentet fra: C.R. Dodwell, *Painting in Europe: 800 to 1200*. Harmondsworth: Penguin Books, 1971, plansje 21a.
43. Kristus i dødsriket. *Fitzwarin Psalter*, (noe beskåret). Bibliothèque Nationale, Paris. Hentet fra: Lucy Freeman Sandler, *Gothic Manuscripts 1285-1385*. Vol.1 Text and Illustrations. London: Harvey Miller, 1986, fig. 314.
44. Kristus i dødsriket. Baltimore Walters Art Gallery. Hentet fra: Lucy Freeman Sandler. *Gothic Manuscripts 1285-1385*. Vol. 1, Text and Illustrations. London: Harvey Miller, 1986, fig. 28.
45. Kristus i dødsriket. Baltimore Walters Art Gallery. Hentet fra: Schmidt. *The iconography of the Mouth of hell*, 131.
46. Kristus i dødsriket. St. John's College, Cambridge. Hentet fra: Morgan, *Early Gothic manuscripts 1250-1285* Vol. II. fig. 387.
47. Utsnitt fra Englenes fall. Oxford Bodleian Library. Hentet fra: Schmidt, *The iconography of the Mouth of hell*, 69.
48. Utsnitt fra Dommedag. *Liber Vitae*. London British Library. Hentet fra: Elzbieta Temple, *Anglo-Saxon manuscripts 900-1066*. London: Harvey Miller, 1976, fig. 248 (detalj).
49. Dommedag. *The Winchester Psalter*. London British Library. Hentet fra: Schmidt, *The iconography of the Mouth of hell*, 81.
50. Gosforthkorset, Gosforth i Cumbria. Hentet fra: Jørgen Haavardsholm, "Gosforthkorset og dets kontekst: En analyse av forholdet mellom bilde og kontekst i byen Gosforth i Cumbria i Nord-England". Hovedfagsoppgave i religionshistorie, Universitetet i Oslo, 1993, illustrasjon hentet fra tittelside.

51. Detalj av Gosfortkorsets østlige billedside (korsstammen). Etter Parker. Hentet fra: Haavardsholm, *Gosforthkorset og dets kontekst*, fig. 28 i vedlegg II.
52. Kristus forrådes og Kristus i dødsriket. *Vernon psalter*. Huntington Library, California. Hentet fra: Lucy Freeman Sandler, *Gothic manuscripts 1285-1385*. Vol. 1. Text and Illustrations, fig.130.
53. Typologiske miniatyrer. *Peterborough Psalter*, Brussels Bibliothèque Royale. Hentet fra: Sandler, Lucy Freeman. *The Peterborough psalter in Brussels and other Fenland manuscripts*. London: Harvey Miller, 1974, fig. 50.
54. Beatusinitial til Salme I. *Winchester Bible*, Winchester Cathedral Library. Hentet fra: Walter Oakeshott, *The artists of the Winchester Bible*. London: Faber and Faber, 1945. Plansje XXII.
55. Skapelsen av Eva (beskåret). *Ramsey Psalter*, New York, Pierpont Morgan Library. Hentet fra: Lucy Freeman Sandler, *The Peterborough Psalter in Brussels and other Fenland Manuscripts*. London: Harvey Miller, 1974, fig. 68.
56. Skapelsen av Eva. Detalj av initial til *Genesis* i *Winchester Bible*, Winchester Cathedral Library. Hentet fra: Walter Oakeshott, *The artists of the Winchester Bible*. London: Faber and Faber, 1945, plansje XVII.
57. Sjettede dag av skapelsen. Utsnitt fra billedsyklusen i kortaket i Ål stavkirke. Kulturhistorisk museum, Oslo. Hentet fra: Fuglesang, og Johnsen, *Middelalderens bilder*, 43.
58. Utdrivelsen fra Paradis. *St. Albans Psalter*. Warburg Institute, London. Hentet fra: Otto Pächt, *The Rise of pictorial narrative in the twelfth-century England*. Oxford: The Clarendon Press, 1962, fig 8.
59. Utdrivelsen fra Paradis og Adams og Evas arbeid. *Hunterian Psalter*. Glasgow University Library. Hentet fra: Reidar Hvalvik, "Skapelse og syndefall i tekster og bilder: Ikonografiske merknader til Genesis-bildene i Ål stavkirke". *Kunst og kultur*. 1/2008, 34-49, fig. 13.
60. Kristus i dødsriket og Kristi oppstandelse fra graven. Krivoklat Castle Library. Hentet fra: Morgan, *Early Gothic manuscripts 1250-1285* Vol. II. London: Miller, 1982, fig. 400.
61. De fortapte i helvetet. *Peterborough Psalter* Cambridge Trinity College. Hentet fra: Lucy Freeman Sandler, *The Peterborough Psalter in Brussels and other Fenland manuscripts*. London: Harvey Miller, 1974, fig. 324.
62. Dommedag (mosaikk). S. Maria Assunta, Torcello i Venezia. Hentet fra: Antonio, Niero: *The Basilica of Torcello and Santa Foscas*, Milano: S.p.A. Kina Italia, 33.
63. Utsnitt fra Dommedags. S. Maria Assunta, Torcello i Venezia. Hentet fra: Antonio, Niero: *The Basilica of Torcello and Santa Foscas*, Milano: S.p.A. Kina Italia, 41.
64. Dommedag og Kristus i dødsriket (freske). The Church of St. Peter and St. Paul, Chaldon, Surrey. Hentet fra: Karl Tamburr, *The harrowing of Hell in medieval England*. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2007, fig. 8.

65. Kristus i dødsriket og fængslingen av Josef av Aritmatea og Nikodemus, *Holkham Bible*. British Library, London. Hentet fra: Lucy Freeman Sandler, *Gothic Manuscripts 1285-1385*. Vol. 1. Text and Illustrations, fig. 247.
66. Kristus i dødsriket fra Vallensbæk kirke (kalkmaleri). Hentet fra: Axel Bolvig, *Den ny billedbibel*. København: Politikens forlag, 2003, 283.
67. Kristus i dødsriket. (*Christ in Limbo*.) Hans Mielich's skole, National Gallery of Art, Washington. Hentet fra: Karl Tamburr, *The harrowing of Hell in Medieval England*. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2007, fig.15.

